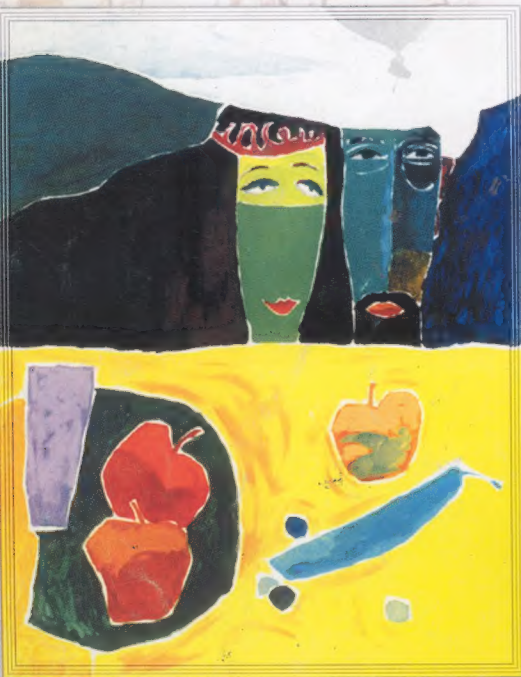


المبين

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر من رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1986

العدد 416 مارس 2005



أربعة عقود مضاءة..

عبد الله خلف

السمانيات تخلف التاريخ التقليدي

د. منذر عياشي

الإلقاء في الشعرية العربية

د. أحمد قادم

كانن. ميلان كونديرا

د. بشرى الصقار

الحب والزمن في «هبة الحياة»

وصفية محبك

معزونة. الفيتوري

آدم يوسف

سلطة الرقيب والتشويش على المثلي

عبد الكريم جمعاوي

المرح من المذاكرة الهبة إلى الأنراضية

د. حسن يوسف

محمد العطية: «لها جرى» الشعر ديوان العرب

البيان

العدد 416 مارس 2005

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

عبدالله خلف

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 1- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- 2- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 3- يفضل إرسال المادة محملة على فلاوبي أو CD.
- 4- موافقة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
- 5- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(416) March - 2005**



Al Bayan

**Editor-in-chief
Abdullah Khalaf**

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510604**

4	كلمة البيان عبدالله خلف
■ الدراسات:	
8	اللسانيات تخلف التاريخ التقليدي د. منذر عياشي
17	الإلقاء في الشعرية العربية د. أحمد قادم
■ القراءات:	
26	الحب والزمن في «حديقة الحياة» وصفيّة محبك
35	«كائن» ميلان كونديرا.. الواقع والخيال د. بشرى الصفار
47	«معزوفة» الفيتوري لدرويش متجول آدم يوسف
■ المحالات:	
52	سلطة الرقيب عبدالكريم جمعاوي
59	الخليفي ونسيجه البارع في «عزيزة» سليمان داود الحزامي
■ المسرح:	
62	من الذاكرة الحية إلى الافتراضية د. حسن يوسف
■ الحوار:	
68	محمد العطية: الشعر ديوان العرب مهما جرى فيصل العلي
■ الشعر:	
72	عينك زادي د. سعد عبدالعزيز مصلوح
75	السّر د. حسن فتح الباب
79	قيامة ناريمان عبدالمنعم رمضان
83	الربيع رجا القحطاني
85	الشاعر عصام ترشحاني
87	لا جديد جميل داري
89	الآخرون السماح عبدالله
■ نصوص:	
92	مبدع يوسف ذياب خليفة
■ القصة:	
96	الطرف الآخر من الجسد محمد أبو معتوق
103	صورة سلبية عمر أبو القاسم الككلي
105	العهد د. مصطفى رجب
109	علي بابا سمير عبدالفتاح
113	■ محطات ثقافية مدحت علام

مسيرة مجلة «البيان»

بقلم: عبد الله خلف

الكلمة والفكرة والخبرة الهادفة.. هذه هوية «البيان» وهذه أهدافها كما رسمها الأساتذة المؤسسون، و«البيان» بحصيلتها الوافرة الغنية من بيان الأدب والثقافة والمعرفة فخر لأعضاء رابطة الأدباء، وتمثل لدينا مرجعاً أدبياً وثقافياً وأقرباً، ساهمت بإنجازه أقلام مشرقة نيرة في بلادنا وجميع أقطار أمتنا العربية.. هذا المرجع القيم هو الآن بين أيدي الباحثين والكتاب، وهو مجال خصب للدراسات العليا. ومن الأقلام التي ساهمت في العدد الأول ما كتبه الأستاذ محمد الصالح الإبراهيم في دراسة قيمة عن الشاعر الأموي جرير وكتب في هذا العدد المرحوم فرحان راشد الفرخان قصة قصيرة بعنوان «أحلام فتاة» وهو من رواد القصة.. أما المرحوم الشاعر عبدالله سنان فقد رحب بصور البيان بقصيدة معبرة قد أثنى فيها على الأدب الذي يرتفع له لواء في ربوع بلادنا. هذه بعض الأبيات التي نظمها:

اليوم قد بُعث الأدب
بعزيمة الغر النجب
اليوم يبتسم الزما
ن وينتهي دور اللعب
اليوم حان الملتقى
بالقوم في الجو الربح

شارفت مجلة «البيان» على دخول عامها الأربعين على إصدارها، ونفخر نحن أعضاء رابطة الأدباء بأن تكون لبلادنا مجلة أدبية ثقافية على مدى أربعة عقود مستمرة دون توقف، رغم مختلف الظروف الصعبة التي أحاطت في البلاد وفي وطننا العربي.. تعود بنا الذاكرة إلى العدد الأول من «البيان» في أبريل 1966 حيث استهلّت في مقدمتها «كلمة التحرير» التي رسمت هويتها وغايتها والهدف المنشود منها ومما ذكر في الكلمة:

«ستكون اللسان المعبر لرابطة الأدباء الكويتيين من جهة، وصورة زاهية تجمع في إطارها تراثنا الأدبي الأصيل الفصيح، وتقدمه للقراء والدارسين في كل رجا من أرجاء وطننا العربي الكبير.. ولا يخفى أن «البيان» على اعتبارها مجلة رابطة الأدباء الكويتيين التي تتمثل من خلالها، نهضتنا الأدبية في الكويت، و«البيان» ليست وقفاً على فئة دون أخرى، إنها ميدان فسيح يفتح صدره بصفاء لكل حملة الأقلام والأفكار المستنيرة، وذوي المواهب والملكات الناضجة والقادرة والمنفتحة آمين أن نلتقي جميعاً على صفحاتها لأداء واجبنا الأسمى تجاه بلدنا وأمتنا من خلال أخطر وأعمق وأشرف رسالة، رسالة

يا أيها الأدباء إنكم
الدعاة ولا عجب
أنتم لإحياء التراث
ث مكلفون بما يجب
أنتم له عصب الحياة
ة فأخرجوه من دأب
واشترك الكاتب الإذاعي فضل
سالم بترجمة قصة (العنبر رقم 7)
للكاتب السوفييتي فاليري
ترسيس، الذي رفض أن يخضع
الأدب للسياسة وخالف تعاليم
الحكومة، كما رفض أن يخفض
رأسه حتى لجائزة نوبل وأكثر
السجن.

وساهم مؤرخ الحركة الأدبية
المرحوم خالد سعود في هذا العدد
في الكتابة عن أبي القاسم الشابي
تحت عنوان خواطر في الذكرى
الثلاثين لوفاة شاعر العروبة
الشابي.. وتساءل أ.د. سليمان
الشطي «ماذا يكتب النقاد»، وتناول
ما كان يكتب في الساحة الأدبية
والثقافية من خلال الصحف كما
تناول الكتابة في مجال المسرح في
الكويت، وكذلك تناول فن القصة.

وكتب في العدد الأول الأستاذ
راضي صدوق، والصحفية الأدبية
هداية سلطان السالم رحمها الله..
وكان لي شرف الكتابة في العدد
الأول عن «الأدب الإذاعي» الذي
يمثل مكانة عريضة في الإذاعات
من خلال الأحاديث المباشرة
والبرامج الحوارية والتمثيلات
والندوات والقصة مقروءة وممثلة
وكذلك الرواية.

وشارك المرحوم عبدالله الحاتم
في الكتابة عن أمير شعراء النبط
محمد بن لعبون. هذه هي الخطوة
الأولى في مسيرة «البيان» حيث
صدر العدد الأول واستمرت إلى هذا
اليوم بعون الله وتوفيقه.. وجمعت
«البيان» جيلين من الكتاب التقيا
على صفحاتها.. واستفاد الشباب
من تجربة الرواد ومن دراساتهم
واطلاعهم على موروث الأدب
العربي، وقد زادتهم هذه المشاركة
ثقة عالية استمروا بها نحو الإبداع
والتفوق الدراسي في المعاهد
والجامعة حتى نالوا أعلى الرتب
العلمية فدرسوا ثم درسوا كاستاذة
أكاديميين هكذا وجدوا في «البيان»
مدرسة حية مارسوا فيها الكتابة
المبكرة فأضافوا إلى علومهم علماً
وخبرة وثقة وثابة نحو النجومية..
هكذا هي «البيان» قبس إشعاعي
أنار البلاد على مدى أربعة عقود من
الزمان وسوف يكون لنا موعد قريب
لنصدر عدداً خاصاً بهذه المناسبة..
يسعدني أن أدعوهم للمشاركة في
العدد الخاص في كل مجالات الأدب،
في الشعر والقصة والنقد
والدراسات، وكذلك في إحياء ذكرى
المؤسسين الذين رحلوا إلى رحمة
الله تعالى والباقيين بيننا أستاذة
ومعلمين أصحاب مرجعية أدبية
وفكرية أطل الله في أعمارهم.
هذه هي «البيان» مدرسة
ومرجعاً أدبياً وثقافياً، ومنهأ عذباً
يتزود منه الباحثون من الطلبة
والأستاذة ورواد الفكر والأدب..





- اللسانيات تخلف التاريخ التقليدي

د. منذر عياشي

- الإلقاء في الشعرية العربية

د. أحمد قادم

اللسانيات خلف التاريخ التقليدي

بقلم: آ. كيبيدي فارغا
ترجمة د. منذر عياشي
(البحرين)

أن يكون خلفاً للتاريخ التقليدي للأدب هو اللسانيات، وقد كان ذلك في بداية الفترة التي تميزت بالتفكير الذي غطى كل القضايا النظرية للأدب، وهي فترة عرفت في الستينات. فلقد نجحت اللسانيات فعلاً، منذ بعض العقود التي خلت، بالتخلص من الأمبراطورية المعاصرة للتعاقبية بفضل مختلف المدارس البنوية: مدرسة جنيف، وبراغ، وكوبنهاغن، والولايات المتحدة كما نجحت في امتلاك مدونة من المصطلحات ومجموعة من الأدوات التي تسمح تطبيقها على نصوص أدبية باستخلاص نتائج باهرة، ولقد أعلن جاكبسون في 1960 قائلاً: «يمكن النظر للشعرية بوصفها جزءاً مكملًا لللسانيات» (جاكبسون 1963: 210).

وأصبحت اللسانيات من جهة أخرى، نموذجاً لمذاهب جد مختلفة، واستطاعت أن تساهم على هذا النحو بطريقتين على الأقل في دراسة نظرية الأدب. فقد ساهمت بطريقة غير مباشرة بوساطة الانتولوجيا والأنثروبولوجيا، ولهذا نجد أن ليفي ستروس، وداندر وغريماس، وتودوروف قد استلهموا اللسانيات

الشعرية اللسانية نجحت لكنها اصطدمت بنقد كثير
كل انزياح لساني - أسلوب
يعد انزياحاً أدبياً

تقترح نظرية الأدب وصفاً للنص وسياقه. ذلك لأن النص يقع في المركز من اهتماماتها، ومادام الأمر كذلك فإن السؤال الذي يطرح هو ما هو الإطار الذي يلائم الشروع بهذا العمل، وأي منهج هو الأنسب استخداماً لذلك. إن المذاهب التي تتنازع ميدان الأدب عديدة، وإنه ليصعب على المرء، في الغالب أن يحددها على نحو تبادلي. بيد أننا سنشير إلى الرئيسة منها، وسنحاول أن نبرز العلاقات فيما بينها، ونحن إذ نفعل ذلك فإننا نأمل في الآن ذاته أن تبرر التمهيد العام للفقرات التالية.

1. اللسانيات

لقد بدا أن العلم الذي كان مقدراً له

السوسيرية لكي يقيموا نموذجاً بنيوياً مخصصاً لوصف مكونات القصة، سواء كانت أساطير أم كانت حكايا خرافية، كما إن اللسانيات قد ساهمت على نحو مباشر بما إن نظرية الأدب قد صممت لتكون دراسة لسانية للغة الأدبية.

ولقد ولد إنتاج نقدي هائل من هذا الأمل. فهناك كتب، وأعداد خاصة من المجلات (انظر، بالنسبة إلى فرنسا، مجلة *langages* عدد 12 عام 1968 ومجلة

la nouvelle Critique 1969، ومجلة *langue Fronvaise* عدد 7 عام 1970، وهناك مختارات تتابعت لكي تظهر أن خصوصية النص الأدبي خصوصية يمكن ملاحظتها على مستوى اللغة وبفضل اللسانيات، وناخذ دليلاً على ذلك الصرح الفني والمميز لهذا النشاط الواسع إنه «قاموس علوم اللسان» الذي حرره ونشره كل من ديكر و تودوروف في عام 1972، وكذلك المجلدات الأربعة للمختارات التي أعدها *Ihwe* في عام 1971 1972.

تفترض «الشعرية» وجود «معيار» وإنها لترى أن السمة الخاصة للغة الشعرية تكمن فيما هو يقبل أن يتميز من هذا المعيار. ولقد يعني هذا من جهة كل ما يمثل تعزيزاً للاضطراب الملازم للغة - المعيار (التوازي والتعادل)، وكل ما يمثل من جهة أخرى «خرقاً» للاضطراب المعتدل الذي يقدمه المعيار (الانزياح) وينضوي مجموع المتصورات المقترحة بسهولة تحت تقاليد اللسانيات البنوية، ويبدو أن المقاربة

اللسانية للأدب تطرح في اللحظة التي حلت فيها القواعد التوليدية محل البنوية على نحو درامي في نهاية الستينات، ولقد كان الممثلون الأكثر أهمية لهذا الاتجاه، في البداية مشغولين بقضايا القاعدية، أي بسمه الصواب والإنشاء الجيد للجمل، وكانوا يرفضون الاهتمام بقضايا قريبة من الشعرية، والتي هي - من منظور لساني محض - قضايا تتعلق بالهامشية والاستثناء (وذلك إزاء الاستعمال الجاري)، ومع ذلك فقد كانت مكانة اللسانيات الجديدة كبيرة إلى درجة أن محاولات بهذا الصدد قد تم تبنيها مباشرة تقريباً، لاسيما في ألمانيا وفي الولايات المتحدة، وكان هذا بغية تأسيس دراسة للغة الشعرية انطلاقاً من اللسانيات التوليدية - التحولية.

إن الشعرية اللسانية، على الرغم من الفائدة التي نجحت في إثارتها، قد اصطدمت قريباً بنقد كثير فلقد بدت أنها لا تريد فقط تقليص حقل بحث نظرية الأدب وردها إلى النصوص التي تسمى نصوصاً شعرية كما رأينا من قبل، ولكن يمكن أن توجه إليها عيوباً أخرى. وهكذا فقد ظل متصوراً «المعيار» و «الانزياح» غير مدركين، وذلك لأن أيًا من التعريفات العديدة المقترحة لم تكن كافية، ولقد أمكن من جهة أخرى، التشكيك جدياً بالقضية التي تتعلق بمعرفة فيما إذا كان كل إنزياح لساني - أسلوبى يعد انزياحاً أدبياً على نحو أكلي وخاص، وأخيراً فإنه لمن الملائم أن يضاف بأن جاكسون كان، هو نفسه، قد اشترط

تناسب عكساً مع كميتها. ولقد كتب أمبرتو إيكو يقول «إن النظام الذي يضبط إدراك الرسالة، يحدد سميتها الرئية مسبقاً، كما يحدد بقول آخر، ابتذالها (...) وأمام استنتاج قلما يرضي، يبدو قبول التعادل أمراً غير ممكن، وهو الذي كان مقبولاً على نحو عام منذ وانييه، بين معنى الرسالة والمعلومات التي تحمل».

وهكذا نفهم أن يغيب غريماس وكورتيس على نظرية الاتصال ونظرية المعلومات تصورهما «الآلي جداً» للنشاط التواصل (ص. 4645-189. 188).

وبما أن نظرية الاتصال، في الوقت الحالي لا تزال أيضاً مذهباً مهيمناً تقنياً، فإن دراسة النص لن تستخلص فائدة جدية، ومع ذلك فإن بعض الأفكار تستحق أن تفحصها نظرية الأدب، وهكذا فإننا نستطيع أن نسأل أنفسنا إذا كان قانون العتبات الثلاث كما صاغه مول، يطبق (19: 1958): «يوجد الإحساس بتحديد كمي بين عتبة الحساسية وعتبة الاشباع وذلك عن طريق سلسلة من العتبات الاختلافية» على إدراك النص، وإذا كان يمثل وظيفة «لكفاءته» النصية، بل لكفاءتنا الأدبية.

مثل آخر: ثمة رسالة لا تتضمن سوى المعلومات ولحمايتها ضد ضياع محتمل يسببه الضجيج كما يسميه المعلوماتيون، فإن المرسل يغلف المعلومات بال تكرار، و«وفرة من الاحتمالات المحددة» (إيكو 1965: 77). وإن هذا التكرار الذي أعطى

في المقال الذي طالب بأن ينظر إلى الشعرية بوصفها جزءاً من اللسانيات، بعض الشروط المضيقه وخاصة فيما يتعلق بالدلالة، وفي الواقع فإن أحداً لم يستجب لهذه الشروط، وقد كان هذا إلى درجة نستطيع فيها، وإلى إشعار آخر أن ننظر فعلاً إلى اللسانية الشعرية بوصفها نظرية ذات قوة مقيدة ولا تصف موضوعها إلا على نحو جزئي.

2. نظرية الاتصال

إنه لا مبرر دال أن يكون النموذج الجاكبسوني ذو العوامل الستة المنخرطة في صيرورة التواصل (جاكبسون 1963، ص 212)، قد تم النظر إليه بداية بوضعه نموذجاً لسانياً، في حين ينظر إليه اليوم، بالدرجة الأولى، بوصفه نموذجاً تواصلياً وبوصفه نقطة انطلاق مريحة لتقديم مكونات الصيرورة المقصودة، والتي ليست ولا فائدة من قول هذا محدودة باستعمال الكلام فقط، فاللسانيات هي نفسها صارت مصممة أكثر فأكثر بوصفها شكلاً ممكنًا من أشكال التواصل (انظر جاكبسون 1963، ص 87-99).

تعطي نظرية الاتصال بشكل عام الأفضلية لدراسة النشاطات والقضايا التي تتغيا نقل رسالة أو معلومة، ولقد أعدت على نحو خاص مناهج لقياس كمية المعلومات المنقولة، ومع ذلك فإن الأمر الذي يبقى هو أن قيمة المعلومات بالنسبة إلى رسالات مهما كانت قليلة التعقيد،

3- العلاماتية، البلاغة، التأويل

تشتمل الترسيمية الكلاسيكية للتواصل على ثلاثة عناصر: الباث (المرسل)، الرسالة، المتلقي (المستقبل)، وقد فتحت هذه العناصر المجال لإعادة التقييم وللانبعاث الحالي لثلاثة أنظمة مفاتيح في العلوم الإنسانية: البلاغة، والعلاماتية، والتأويل.

ينتج المرسل رسالة: يصنع هذا الإنتاج تبعاً للضوابط البلاغية. وتقدم الرسالة نفسها بوصفها مجموعة مبنية لها قوانينها الخاصة التي تتناسب مع القوانين العلاماتية. ويجب أخيراً على هذه الرسالة المنتجة والمبنية أن تخضع لتأويل المستقبل: هذا هو عمل التأهيل.

إن لهذه الأنظمة الثلاثة، بكل تأكيد، أصولاً جد مختلفة: لقد كانت البلاغة في بداياتها البعيدة، فن الكلام الجيد، وكانت علماً عملياً للخطاب المخصص لتكوين محام بليغ، وأما العلاماتية فقد ولدت في نهاية الأزمنة القديمة من تفكير منطقي- قاعدي معين، وأما التأويل (القرسطوي والرومانطقي) فلم يعد يعرف أن ينكر ارتباطاته اللاهوتية والفلسفية، ومع ذلك فإن إرادة الاقناع ليست حكراً على المحامين، كما إنها ليست مقصورة على الكلام: توجد، مثلاً بلاغة للصورة وكذلك فإن التأويل لا يعمل فقط بخصوص نصوص «مقدسة» ونصوص من المعروف أنها «صعبة» وهكذا فإن البلاغة والتأويل تشملان في الواقع الظاهرة نفسها التي تشتمل عليها العلاماتية بالضبط ولذا

اسم «الاسهباب» هو من منظور الاقتصاد العقلاني «تبذير للعلامات» (مول- زلتمان. 1971 : 502)، ولكن التكرار ضروري من منظور الفعالية البلاغية، ولذا فإنه ليس علينا سوى أن نستبدل المصطلح «إسهباب» بالمصطلح «تكرار» لكي نرى كل الفائدة التي يستطيع هذا المفهوم أن يترديها في ميدان نظرية الأدب، ولا ننسى أنه مفهوم مستعار من اللسانيات ومن نظرية الاتصال.

لا يمكن للنشاط التواصلية أن يصبح واقعاً إذا كانت الرسالة لا تمتلك شكلاً تواضعياً يعرفه المرسل والمتلقي ويقبلانه ومن هنا، فإنه يجب على الرسالة أن تستعمل مجموعة من «العلامات» المحددة كما يجب على هذه العلامات أن تتواشج تبعاً لضوابط محددة. وتتكون العلامات، في حالة الرسالة الشفاهية من الأصوات، ويكون الشكل المقبول لهذه الأصوات، في لغة طبيعية من اللغات المعروفة محدداً بحدده عن الأصوات الوظيفي كما يحدده علم العروض في هذه اللغة. وإن الضوابط التي تسمح بتركيب الأصوات تركيباً صحيحاً (وبتركيب مجموع الأصوات) إنما يقدمها النحو. وأما العلاماتية التي هي الدراسة الشكلانية للأنساق الدالة، فلا تكتفي بدراسة العلامات والعلاقات بين العلامات: إنها تعين أيضاً. لكي نأخذ التمييز الشهير لموريس. العلاقات بين العلامات ومعانيها (علم الدلالة)، كما تعين أخيراً، العلاقات بين العلامات ومستعملها (التداولية).

فقط، ولكن العلم العام للأنساق الدالة، ولن تكون «البلاغة» و«التأويل» منذ اللحظة، سوى أسماء مخصصة تلقاها جزء معين من هذا العلم العام. تمثل المقاربة العلاماتية تغييراً جذرياً للعلوم الإنسانية، وذلك لأنها تسمح من منظور شكلي دقيق، بدراسة هذا الذي يبدو إلى الآن أنه يمكن أن يوصف على نحو آخر بغير توسط المضمون، وتظهر العلوم الاجتماعية (الأنثروبولوجيا، علم الاجتماع) أن دراسة المضمون تفصل وتجعل الشيء قديماً، في حين أن دراسة الظاهرة نفسها، المعدة انطلاقاً من الشكل، تسمح بجمع عناصر تبدو في الظاهر متناثرة، ولقد يعني هذا أنها تسمح بالتعميم، ولقد كان الفولكلور، منذ خمسين سنة يساعدنا في الارتقاء إلى «الروح» الخاص للأمة (معطي) في حين أن فحصاً علاماتياً للشباب وللعادات وللمعتقدات. يسمح على نحو دقيق، بمقارنة السلوك وبتجاوزه الخصوصيات القومية وأما بالنسبة إلى ما تبقى، فقد تمر السمة الثورية لهذه التغييرات من غير أن تلاحظها عيون أولئك الذين لا يدرسون إلا فنون اللسان والسبب لأنه من بين كل أنساق العلامات. وتحديداً لأنه النسق العلاماتي الأكثر تعقيداً. فقد درس اللسان وحده منذ زمن طويل من منظور الشكل: لدينا منذ آلاف السنين قواعد اللغة، ولكن ليس لدينا قواعد للعقائد والعادات.

فلنحاول الآن أن نحدد حصة البلاغة والتأويل في داخل

يجب عليهما أن يعالجا إذن في المستوى نفسه الذي تعالج فيه العلاماتية والفارق الوحيد هو فارق في المنظور: أي وجهة نظر نرجع في ظرف معين، هل نرجع وجهة نظر المرسل، أو وجهة نظر الرسالة، أو وجهة نظر المتلقي؟

ومع ذلك فقد درست هذه الأنظمة الثلاثة على الدوام في الواقع بشكل منفصل حاد فالعلاماتية كان يطيب لها أن تعد ربما بإلحاح قليل. بعض اقتراحات بيرس، أن تنشئ أنظمة دقيقة للتصنيف والتمييز بين العلامات الطبيعية والعلامات التواضعية فتميل بذلك لكي تصبح نسقاً آتياً يمتلك استقراراً جدياً، وكذلك فإن البلاغة تلزم نفسها غالباً، بشكل مواز يدعو للدمشة، بإقامة مدونات للصور الأسلوبية، وتهمل أن تقيم الروابط بين الحجة وبين أشكال الخطاب المستعارة من هذه الحجة. وأخيراً يغلف التأويل عموماً في نزعة نفسية فلسفية عوضاً عن وصف إجراءات تسمية الأدوات التي يستخدمها فعل التأويل.

يمكن للمصطلح «علاماتية» من ثم، أن يستعمل بمعنيين: معنى ضيق، وإنه يشير إلى النظام الذي لا يصف في داخل النموذج الإيصالي إلا إلى شكل الرسالة، وأنه ليكون في هذه الحالة ضرباً من «قواعد العلامات» وهناك معنى واسع، وإن المصطلح يشير إلى النظام الذي يصف عمل العوامل الثلاثة المنخرطة في صيرورة التواصل، وتكون العلاماتية، حينئذ ليس علم العلامات

لمعرفة فيما إذا كان النشاط التأويلي يقضي بالضرورة أن نبحث مجدداً على نحو منسق عن المقاصد الظاهرة للمرسل.

ويبقى، مع ذلك مبدأ «البلاغة المقلوبة» صحيحاً: لقد رفض المتلقي بلا طائل مقاصد المرسل أو جهلها، وأنه مضطر أن يختار رسالة يقوم نسقها المعطي بإقناعه إذا كان يريد أن يفهم الرسالة، وإذا كان يريد أن يعطيها معنى. ولقد يعني هذا أن الذي يؤول يتبع إذن في حالات معينة المقاصد الظاهرة للمؤلف، كما يختار في حالات أخرى، حراً ومستقلاً عن المرسل، ما يترك نفسه له ليقتعه.

يتطابق إجراء التأويل والبلاغة «المقلوبة» عندما يكون القصد هو وصف النشاط التأويلي للمتلقى، ولكن المذهبين يفترقان منذ اللحظة التي نهتم فيها بالموضوع المؤول. ويمكننا أن نعزوا لكل واحد من المذهبين حينئذ مهمة خاصة: يدرس التأويل التأويلات، في حين أن البلاغة تدرس علاقات التأويلات مع مواضيعها.

إن للتأويل وظيفتين

(أ) يجب على التأويل أن يعاين النشاط الواقعي للتأويل، أي أن يدرس الشكل الذي يلبسه التأويل. ويبدو أن هذا الشكل يقيم علاقة وثيقة مع بعض سمات الموضوع المؤول. فإذا كانت سمة الموضوع سمة حجاجية (مرافقة، رسم دعائي) فإن التأويل يقضي بتلخيص الرسالة تلخيصاً موجزاً، وتلخيص «الأخلاق».

العلاماتية العامة. وإنه لمن السهل أن نلاحظ حول هذه النقطة اختلالاً معيناً: لقد كانت العلاماتية على الدوام من جهة التأويل أكثر انفتاحاً مما هي عليه في جهة الأنساق الدالة فحضور المصطلح «المؤول» عند بيرس كما عند موريس يعد دالاً تماماً بهذا الخصوص ولعلنا سنحاول أن نسأل أنفسنا إذا كنا لا نستطيع أن نمارس الاقتصاد البلاغي لأن هذا الاقتصاد يتطابق مع التأويل، ترى ألايسير هذا الذي يؤول في الاتجاه المعاكس للطريق الذي سار فيه المرسل؟ ثم ليس المتلقى مرآة دقيقة للمرسل؟

هل مثل هذه البلاغة «المقلوبة» مرادفة للتأويل؟ قد نستطيع أن نسلم بالترادف في الحالة التي يستطيع المؤول فيها أن يقف بنفسه بدقة عند حدود اكتشاف مقاصد المرسل. بيد أن معرفة مقاصد المرسل وفهم معنى الرسالة في الوقت نفسه تعد مثالية سهلة التحقيق عندما يتعلق الأمر بالمعنى الضروري للطريق، ولكن هذه المثالية تصبح إشكالية للغاية في الرسائل الجمالية. ولقد نعلم كم كان مرسلو مثل هذه الرسائل منزعين عندما كان يحاول بعض التربويين الشجعان أن يحددوا ما كان المؤلف «يريد أن يقول».

وإذا كانت نماذج معينة من الرسائل لا تستطيع أن تمتلك معنى آخر غير المعنى الذي أعطاه المؤلف. سواء كان فرداً، أم مؤسسة، أم جماعة. فإن القضية بالنسبة إلى نماذج أخرى من الرسائل بطرح

وعندما يكون المقصود هو لوحة من اللوحات، فإن المتلقي سيميل غالباً إلى إعطاء تأويله شكل القصة وتصبح اللوحة اشهاراً للحظة محددة في داخل السلسلة التاريخية لهذه القصة المخترعة.

فإذا كانت هذه القصة متطابقة مع تجربتنا اليومية، فإن النشاط التأويلي يستطيع أن يتوقف هنا، وإلا يكن ذلك، فإنه سيعاود عمله لكي يستخلص من هذه القصة «خلفاً» يقع عليه حينئذ أن يقدم هذه السمّة المتطابقة مع تجربة المتلقي التي تنقص في القصة.

ب) بما إن عدد التأويلات شبه غير نهائي، وبما أن سماتها متناقضة غالباً، فإنه يجب على التأويل أن يسعى إلى إقامة نسق للتصنيف، وذلك لكي ينظمها، وإنه إذ يفعل ذلك، فإنه يستطيع أن يكشف عن عدد من المبادئ.

1) إن التأويل إذ يقارن التأويلات ذات الشكل السردي مع التأويلات ذات الشكل الحجاجي، فإنه يطرح قضية قابلية تحويل بنية هذين الشكلين.

2) يسمح التأويل بالتقريب بين تأويلات متباينة، إذا وضع التأويلات على مختلف «مستويات التجريد».

3) يسمح التأويل بالتوفيق بين تأويلات متناقضة ظاهراً، إذا ميز بين عدد من المصادر الممكنة للتأويلات. إننا نعرف عدداً لا يحصى لتأويلات كان قد أعطاها النقاد والعلماء لحكاية «القلنسوة الصغيرة الحمراء» إنه لمن السهل نسبياً ترتيب هذه التأويلات

تبعاً للمبدأ الثاني والثالث المشار إليهما، فالتأويل الذي يرى هذه الحكاية بوصفها تحذيراً «للشباب» من خطر «العالم» فإنه يضع نفسه في مستوى من التجريد أكثر علواً من التأويل الذي يقدر أن المقصود هنا إنما هو تحذير «للفتيات الشابات» ضد «المغوين الذكور» وعلى العكس من ذلك، فإنه ليس «مستوى التجريد» هو الذي يتغير ولكنه المصدر، هذا إذا قبلنا مع بعض المحللين النفسانيين، أن الحكاية تمثل حلم السأم من الفتاة الشابة أمام الجنس، ولقد نستطيع أن ننظر إلى هذين المبدأين بوصفهما محورين ننظم حولهما التأويلات، ولكي أنكر مثلاً علاماتياً معروفاً جيداً، فإني عندما أرى غيماً فأقول به بوصفه علامة على المطر أو أيضاً بوصفه علامة على الخطر أو بوصفه ترطيباً منتظراً، فإني أسجل تأويلاتي في أماكن مختلفة من المحورين، موضوع الكلام.

يدرس المؤول شكل التأويلات، وذلك لكي يقوم بتنظيمها فيما بعد. وأما البلاغة فتعني العودة إلى الموضوعين المؤولين.

وإننا لنستطيع بالفعل، أن نعرف البلاغة بوصفها عملية تسمح بمراقبة صحة التأويلات، وذلك لأنه يسعى أن يروي لكل تأويل معطى، أجزاء الموضوع المؤول الذي يدعم هذا التأويل. وإن المقصود في حالة «القلنسوة الصغيرة الحمراء» هو التحقق إذا كانت العناصر النصية تؤكد التأويل المختار أي إذا كان

للفرعين اللذين تحدثنا عنهما الآن، وبما إن القارئ واع بما فيه الكفاية باستحالة الفصل بين التأويل والبلاغة، فإننا سنبدأ فعلاً، بغية وضوح تجريبي أكبر، بالدراسات المخصصة لـ «وصف» النصوص، وذلك من أجل العبور بعد هذا إلى القضايا التي طرحها وظيفتها.

● استلت هذه الدراسة من كتاب المجموعة من المؤلفين:
Th'eorie de la lit'érature, 'Ed,
A.et.J.picard 1981.paris.

بإمكانها أن تكون محاجات صالحة: إن عدد العناصر القابل للتحقق سيتغير من غير شك ليس فقط تبعاً لدرجة دقة التأويلات. وهذا ما يجب مبدئياً أن يقصي بعضها. ولكن أيضاً تبعاً لمستوى التجريد، وأما فيما يخص القيم فهنا أيضاً نجد أن للشكل واللون معنى بلاغياً يحتمل أن يكون مدروساً.

وإذا كان يجب على الفصول القادمة أن توجد في إطار علاماتي عام، فإننا قبلنا، لأسباب تتعلق بالنظام التعليمي، النظام التمثيلي



الإلقاء في الشعرية العربية

العرف أن يتقيد المبدع للنص الأدبي بمجموعة من القيود تمييزاً للجنس الأدبي واستجابة لأفق المتلقي ذلك أن العملية الإبداعية شيء معقد ذاته ونوعه

بقلم: د. أحمد قادم - (المغرب)

التعبير عن الأغراض والمقاصد، ويحتفي بالمزاي الفنية الناطقة بالدلالة العميقة عما يختلج في الوجدان، وفق منظومة جمالية يشترك فيها المبدع والمتلقي على حد سواء، ويمتاز المبدع بالقدرة على الإفصاح عنها تفرداً دون غيره.

إلا أن الحديث عن التفرد لا يلغي دور المتلقي في منح العمل الإبداعي حكماً نقدياً يتيح له الانتشار والذيع أو يحكم عليه بالانحسار والضمور. فالعرف جرى أن يتقيد المبدع للنص الأدبي بمجموعة من القيود، تمييزاً للجنس الأدبي الذي يخوض فيه، واستجابة لأفق انتظار المتلقي. ذلك أن العملية الإبداعية شيء معقد في ذاته وموضوعه. فلا يكتفي بالدراسة اللغوية لتحصيلها وتجويدها، بل يصاحبها نوع من الاستعداد الفطري يميز المبدع عن غيره ويجعل منه صاحب «موهبة» كما يميز المبدعين فيما بينهم ويجعل منهم طبقاته والعاجز منهم هو بمثابة من ضعفت صناعته والحديث عن الصنعة هنا، إشارة إلى طبيعة الظاهرة الأدبية التي يتجاوز فيها الأديب مدارات التعبير

تبحث هذه الدراسة في جمالية الإلقاء. والقصد من هذا المفهوم هو التركيز على موقع النص الأدبي بالنظر إلى الشروط المصاحبة للعملية الإبداعية. بدءاً بالقيود التي تسيج الظاهرة الأدبية وتميزها عن باقي الأجناس، مروراً بالمفاتيح الشكلية والمضمونية التي تشكل السمة المميزة للعمل الأدبي، وانتهاءً بالطقوس التي تصاحب الإنشاد وتسعى إلى رتق الهوية بين الأديب والمتلقي، وهذه المحاور الثلاثة شكلت مادة وموضوعاً للدراسات النقدية والبلاغية بصفة عامة.

١ - الظاهرة الأدبية وهاجس الإلقاء والتلقي؛

إن الحديث عن الظاهرة الأدبية هو - بكل بساطة - حديث عن تطوير اللغة وتخصيصها بخصائص تملئها التجربة الإنسانية، كي تنزاح عما هو مألوف في اللغة اليومية، لتسلك مسلكاً آخر يرفض الابتذال في

المميزة للظاهرة الأدبية نظماً ووظيفة. أما النظم فله علاقة بالبناء عموماً سواء تعلق الأمر بالهيكل أو التركيب أو التقطيع. وأما الوظيفة فلها صلة بالتأثير الناتج عن الغرابة، وهي الطريق نحو جعل المتلقي مشدوهاً متأثراً بمقتضى القول وقد خرج مصوراً وفي تركيب آتق ومحاطاً بكثير من الحيل التي توقع الدلسة للنفس، وتسوغ للكلام أن يقع موقع القبول.

وقوة التأثير هذه لا تقتاتي إلا بحسن موقع التخيل من النفس إذ «يحسن موقع التخيل من النفس بأن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجب فيبقى بذلك تآثر النفس لقتضى الكلام» كما عبر عن ذلك القرطاجني في المنهاج.

ولأن التلقي في الشعرية العربية إنشاد وإلقاء، كما في الشعر والخطابة والسمر بالأحاديث، فإن هذا الأداء يضيف عنصراً آخر إلى «مجاز الكلام» وانزياحه عن المؤلف. ومن شروطه، معرفة المتكلم أقدار العاني والموازنة بينهما وبين أقدار المستمعين حتى يكون المعنى قريباً عند الخاصة إن قصدت الخاصة وعند العامة إن قصدت العامة. وهي الفكرة نفسها التي دافع عنها الجاحظ، وربطها بالبيان إذ جعل منه كل شيء «كشفاً لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كأنك ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية

عن المعنى بشكل مبتذل ليعانق فضاء آخر يحتفل فيه بكيفية تقديم المعنى. فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي وإنما الشأن في تخير الألفاظ وتحسين التركيب والحرص على صسواب المعنى. والعناية بصناعة الكلام هي التي دفعت بكثير من النقاد إلى الخوض في هذا الموضوع والدأب على إرشاد الصانع إلى أيسر السبل لاقتناص المعاني كما لخصت صحيفة بشر بن المعتمر ذلك(3) وكما أشار إليه العسكري في قوله «إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك، وتذوق له كرائم اللفظ واجعلها على ذكر منك ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك طلبها».

المعاني - إذن - بمثابة المادة، والنص الأدبي بمنزلة الصورة التي تبرز فيها هذه المادة كما في كل صناعة، فإن مدار البلاغة على جودة اللفظ وتركيبه، وليس يقصد من الأشعار والخطب، إفهام المعنى فحسب، لأن اللفظ الرديء يكفي مؤونة ذلك، وإنما الفضل في إحكام الصنعة كما أن التنويع في إيراد المعنى بطريقة أرقى يكسب القول خصوصية وتفرداً، فالشاعر سمي شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره.

والحديث عن الأديب، يعد في شقة الآخر حديثاً عن النص الأدبي. ذلك أن الشعور الخاص يترجم في العملية الإبداعية، أو لنقل في التطبيق العملي لهذا الشعور عن الطريق الانتاج، ومن ثم نكون إزاء الحديث عن الطبيعة

2.1 - فصاحة المتكلم في الشعرية العربية:

جاء مفهوم الفصاحة في البلاغة العربية وصفاً للكلمة والكلام والمتكلم، وحاول البلاغيون استقصاء عيوب الفصاحة، حتى إن ابن سنان الخفاجي أقرد لذلك كتاباً أسماه «سر الفصاحة» أعلن فيه أن «الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر».

ويهمنا من هذا المبحث التركيز على فصاحة المتكلم، نظراً لعلاقته المباشرة بالالقاء. وقد درج البلاغيون على القول إن فصاحة المتكلم ملكة تمكنه من التعبير الفصيح عن المعنى المقصود. إلا أنه مع الحديث عن الموهبة الفطرية، لا يكون المتكلم فصيحاً حتى يكون ملماً باللغة العربية عالماً بقواعد نحوها وصرفها، واسع الاطلاع على مفرداتها ومعانيها، مطلعاً على أقوال الفصحاء وله دراية بأساليب العرب في شعرهم ونثرهم وأمثالهم، حافظاً لعيون الكلام الفصيح شعر ونثرًا.

وينفرد الالقاء بقدرته على إبراز هذه الخاصية أو طمسها. إذ لا يكفي أن يكون المرء ملماً بالأساليب قادراً على تطويع اللغة ومنحها حياة أفضل مما تعيشه داخل القواميس، بل تلزمه القدرة على أدائها وإيصالها إلى المتلقي في حلة فمينة بها، زادها اللغة والأسلوب وأداتها الصوت والايقاع، حتى يتحقق ما سمي بمراعاة المقام ومطابقة الكلام لمقتضى الحال. وعليه ينبغي أن يكون البليغ واعياً بمقامات الكلام المختلفة وبمستويات

التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والأفهام.

وهذه الخصيصة هي التي جعلت المتلقي شريكاً للمبدع في العملية الإبداعية من زاوية الاستجابة والحكم والنشاط للسمع، الأمر الذي يشار إليه بالفهم الثاقب، والسمع المصيب، فغداً المتلقي تذوقاً تصنف فيه النصوص إلى مراتب آيلة إلى الرضى ودرجات المتعة التي تمنحها اللغة للبعض وتمنعها عن البعض الآخر.

2.2 - شروط الالقاء:

إن الاحتراف النقدي بالنص الأدبي على الشاكلة الأنفة الذكر، يضعنا أمام معادلة لا يمكن الفصل فيها بين النص ومتلقيه، على الرغم من المحاولات التي تناولت الأمر من زاوية تفصل إجرائياً بين النص والمبدع والمتلقي، انطلاقاً من الحديث عن خصائص الأديب وشروط الأدب كما هو وارد في مصادر النقد الأدبي والدراسات التي تعني بالعروض والقوافي، ومفهوم المقام الذي روجت له البلاغة العربية.

وحتى نكون أقرب إلى الموضوع نشير إلى أن الشعرية العربية اعتنت بالالقاء عناية فائقة، نظراً لأهميته في العملية التواصلية ودوره المتميز في الافهام، ومن ثم كان الحديث عن فصاحة المتكلم، وعلاقة الشعر بالإنشاد والغناء وأثر ذلك كله في الجانب الصوتي والموسيقي للكلام دون أن يهمل النقد طقوساً أخرى سوف نعرض لها في حينها لأنها من تمام آلة البيان.

المتلقين وقادراً على مخاطبتهم.

يقول الجاحظ في هذا الصدد: «والبيان يحتاج إلى تمييز وسياسة وإلى ترتيب ورياضة وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة النطق وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وأن حاجة المنطق إلى الخلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة، وأن ذلك من أكثر ماتستتمال به القلوب وتثني به الأعناق وتزين به المعاني.

ليتضح. إذن. أن مفهوم الفصاحة لدى الجاحظ واسع المعنى متعدد المسارب تتأزر فيه اللغة والاداة وتستحكم فيه الوظيفة البلاغية بشكل جوهري، ومتى اختلت الاداة كان التشويش على الوظيفة أيسر وبلوغ درجة البيان والتبيين أعسر. وتجنباً لهذه المزالق في التواصل كان البحث في عوائق الفصاحة ذات الصلة بالمتكلم، وهو ما سمي بالعيوب.

2.1.1. عيوب الالتقاء:

عيوب الالتقاء هي العيوب المخلة بفصاحة المتكلم، وهي ذات صلة بالصوت أولاً وأخيراً، ويمكن أن نحيل في أنواعها ومراتبها وأخطارها على «البيان والتبيين» للجاحظ، فقد انصب البحث لديه على طبيعة الخطاب بوصفه أصواتاً مقطعة وتالياً، ولم يكن فصله للصوت عن التأليف إلا مسألة إجرائية حتى يتمكن من الوقوف على عيوب الصوت بالموازاة مع الوقوف على مظاهر اللحن التي تعد خرقاً للنظام

الداخلي للمجمل. وهو ما يعني أن المعبر عنه «لا يمكن أن يكتسي صبغة الأثر الجمالي إلا إذا أدخلنا في الاعتبار نظامه الصوتي، كما أن التأثير على المستمع أو القارئ يعود في أكثره إلى هذا النظام» ().

وهذا الرأي يستوجب أن تتوافر في الخطاب الفني عموماً. بالإضافة إلى عناصره التركيبية. عناصر صوتية ترقى به من مستوى التواصل العادي الذي توفره اللغة اليومية والتي يراد بها الإقحام وحده، إلى مستوى التأثير عن طريق الاستعانة بالأصوات، ولا جرم فإن «أجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء، سهل الخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.

وهذه الخصيصة التي ألع إليها الجاحظ، يوفرها التناسب بين المقاطع الصوتية ودونك علم العروض للوقوف على التوازي التقطيعي ودوره في دعم الإيقاع ومنح اللغة سلاسة تجري بها على اللسان، شريطة أن لا يعتري المرء عيب من عيوب الفصاحة ذي الصلة بالصوت. وهي عيوب كثيرة نورد بعضها للتمثيل، ونحيل على «البيان والتبيين» لمن أراد الاستزادة والتعمق.

١. اللثغة: قال أبو عثمان «والذي يعتري اللسان مما يمنع من البيان أمور منها اللثغة»، وتظهر في أربعة أحرف هي: القاف، والسين، واللام، والراء. ونظراً لصعوبة النطق بهذه الحروف فإن مستعملها يضطر

والحصر «الناس لا يعيرون الخرس، ولا يلومون من استولى على بيانه العجز، وهم يذمون الحصر ويؤنبون العبي، فإن تكلفا مع ذلك مقامات الخطباء وتعاطيا مناظرة البلغاء تضاعف عليهما الذم وترادف عليهما التانيب.

3. طقوس الإلقاء:

3.1. الشعر والغناء:

ارتبط الشعر العربي بالانشاد، ومن ثم كانت علاقته بالموسيقى وطيدة، نظراً للتساوق الحاصل بين الانشاد والإيقاع والموسيقى. وقد ثبت أن الشعر الجاهلي كان ينشد في الأسواق، فيهنز قلوب السامعين ويترطب القوم، ودرج الشعراء على ذلك وأعلوا من قيمة الانجاز الشفهي مساهمة للتلفي السماعي، فظل الشعر مرتبطاً بصوت الشاعر وطريقة إلقاءه. وقد فشلت هذه الوسيلة نظراً لركود التدوين وقلة العارفين بالقراءة والكتابة.

وكان الشعر والغناء مرتبطين عند العرب، فأساس الشعر عندهم حول الغناء والحنان (25).

يقول الشاعر:

تغن بالشعر إما كنت قائلة

إن الغناء لهذا الشعر مضمرا

وقد كان للقيمة الصوتية للألفاظ دور بارز في تحري الشعراء إخضاعها للغناء، وانعكس ذلك على العروض في الشعرية العربية، حيث ظهرت بحور شعرية لم تكن معروفة من قبل كالمقتضب والمضارع اللذين

نتيجة لكثرة دورانها في اللغة إلى الاستعاضة عنها بحروف أخرى مشابهة، لكنها تخل بفصاحة المتكلم. وكثيراً ما تقع اللشغة في حرف الراء، فيستبدل بالياء أو الغين أو الذال أو الظاء، حتى إن بعضهم رام إسقاط الراء من كلامه من أجل الحاجة إلى حسن البيان وإعطاء الحروف حقها من الفصاحة.

قال الشاعر في واصل بن عطاء وهو لا يقيم حرف الراء:

ويجعل البر قمحاً في تصرفه

وجانب الراء حتى احتال للشعر

ولم يطق مطراً والقول يعجله

فعاذ بالغيث اشفاقاً من المطر

ب: التمتمة والافاءة: تردد وتلعثم لسان الأول في النطق بالتاء وكذلك الثاني لا يستطيع إقامة الفاء الا بعد طول تردد.

ج: الحيسة: وهي أن يثقل الكلام على الشخص، فلا ينطق به بطلاقة وإنما بعد قليل من التعمل والكلفة.

د: النحنة والسعلة: وهما عيبان نابعان من عجز المتكلم عن مواصلة الحديث.

يقول الشاعر:

ومن الكبائر مقول متعت

جم التحنن متعب مبهور

وصفوة القول إن العيوب في طريقة التكلم تشكل عائقاً أمام تبليغ الخطاب اللغوي على الوجه الصحيح والذي يهدف بالاساس إلى التواصل اللفظي السليم من الشواثب أو إلى تحقيق الفصاحة والبلاغة.

وليس هنالك أخطر على اختلال الحجة وقوت درك الحاجة من العي

3-2. مظاهر الالتقاء:

يقول الجاحظ: وزينة البلاغة أن تكون الشمائل موزونة والألفاظ معدلة واللهجة نقية. فإن جامع ذلك السن والسمت والجمال وطول الصمت فقد تم كل التمام.

وورد في العمدة لابن رشيق مانصه «من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طليق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطى الأكناف، فإن ذلك مما يحسبه للناس ويزينه في عيونهم ويقربه من قلوبهم وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عزوف الهممة، نظيف البرزة».

فانظر كيف كانت عناية بالمظاهر الشكلية لكل من سعى إلى مخاطبة الجمهور، وكيف أن حالته الخارجية تؤخذ في الحسبان، وتحوز مكانة هامة في استمالة السامعين. وتتخذ هذه المظاهر الشكلية اتجاهاً آخر كلما كان المتلقي من علية القوم، حتى إن الشعراء كانوا يلبسون بحضرة السلطان، الوشي والمقطعات والأردية السود وكل ثوب مشهر، ولم يكن الأمراء يقبلون الإنشاد من شخص قبيح المظهر، أو غير آية بالكسوة التي يرتديها. فقد «دخل العماني الراجز على الرشيد لينشده شعراً، وعليه قلنسوة طويلة، وخف ساذج، فقال: إياك أن تنشدني الا وعليك عمامة عظيمة الكور، وخفان دمالقان» (١). ولم يكن من الراجز إلا أن غير من مظهره وبكر عليه من الغد بزي الأعراب فقبل منه الإنشاد وأعظم له الجائزة على قوله.

سجلهما الخليل بن أحمد وليس لهما أصل في الشعر القديم، كما أن الخليل أدخل دراسة الزحافات والعلل في العروض، وترك دوائره مفتوحة، نظراً لشعوره بصاجة الغناء إلى التجديد في الأوزان.

وقد أكثر الشعراء في الزحافات والعلل حتى يقللوا من رقابة توالي الحركات في مقابل السواكن، وما يتيح ذلك من تسريع للإيقاع، ومنح الألفاظ قدرة ترنمية، يشكل الصوت عمودها الفقري بالموازاة مع الدلالة.

ولم يكن يوسع كل الشعراء إنشاد أشعارهم والتغني بها بل أن التغني بالشعر لم يكن من اختصاص الشعراء، وإنما ترك ذلك للجواري والقيان، خاصة وأن ذلك يتلاءم ورخامة أصواتهن، فكان الشعراء يختارون الجواري ذوات الصوت الجميل والإمام بالتحسين للنيابة عنهم في التغني بالشعر في مجالس اللهو والطرب.

وكان من نتائج هذه القيود مسارعة النقاد إلى تسنين ما يصلح للإلقاء، وإطراح ما يسيء إليه، خاصة على مستوى الإيقاع والوزن، عندما يتعلق الأمر بالنص، ولم يهتموا بالمظاهر الشكلية ذات الصلة بهيأة وسمت الشاعر أو الخطيب.

ووعياً من الشعراء والخطباء بخطورة المظهر وقدرته على المساهمة في العملية التواصلية وتبليغ الخطاب وضمان تأثيره في المتلقي، كانت تصاحب الإنجاز الشفهي مجموعة من الطقوس، تتم آلة البيان وتحدث تأثيراً نفسياً في المتلقي.

الحسن بن هارون بقوله مخاطباً ابن العميد: «دعاني الاستاذ أبو محمد فحضرت وأبنا المنجم في مجلسه، وقد أعداء قصيدتين في مدحه، فمتعهما من النشيد لأحضره، فأنشداً قعوداً، وجوداً بعد تشبيب طويل، فإن لأبي الحسن رسماً أخشى تكذيب سيدنا أن شرحته، وعتابه إن طويته، بيتي فيقول بحة عجيبة بعد إرسال دموعه، وتردد الزفرات في حلقة واستدعائه من جؤذر غلامه منديل عبراته.. والله.. والله».

ونستخلص من هذا النص أن للشعراء طقوساً في الإنشاد سار الشعراء على بعضها كالتشبيب، وانفردا ببعض كالإنشاد قعوداً، وكان من عادة الشعراء الإلقاء وقوفاً حتى يسمع القريب والبعيد، وتعطي للقول هيئته، كما انفرد أحدهما بالبكاء وإرسال الدموع تعبيراً عن الصدق في القول وسعيها إلى مخاطبة عاطفة المتلقي، ولا أرى الشاعر إلا وقد هيأ هذا الموقف التمثيلي قبل شروعه في المدح، لكنه استطاع مع ذلك أن يجمع بين البحة العجيبة وإرسال الدموع وترديد الزفرات واستدعاء المنديل من غلامه وينفرد بشيء سجلته له كتب الأدب ودخل في طقوس الإلقاء وجملة ما يتم آلة البيان.

وحرص الشعراء على ارتداء العمامة نظراً لأهميتها لدى العرب لقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه «العمائم تيجان العرب» ولما تضيفه على الرجل من رفعة، وقد ذكروا العمامة عند أبي الأسود الدؤلي فقال «جنة في الحرب، ومكنة من الحر ومدفأة من القر، ووقار في الندى، وواقية من الأحداث وزيادة في القامة، وهي بعد عادة من عادات العرب».

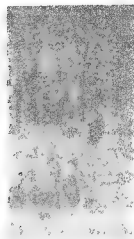
كما حرص شعراء العربية وخطباؤها على حمل العصا، نظراً لما تضيفه على صاحبها من رزانة، والتدليل بها على الاستعداد للتطويل «وفي السخف والخفة».

وللجاذب في العصا مآرب أخرى سود بها صفحات عدة من البيان والتبين، بدءاً بما جاء عنها في القرآن الكريم وانتهاء بأقوال الخطباء ممن يستعين بها على القول.

ولم تقف مظاهر الإلقاء في الشعرية العربية عند هذه الحدود بل تعدتها إلى أشياء أخرى وظلفها الشعراء خاصة في الاستعانة على استمالة المتلقين، وتحسين القدرة على التواصل وتطويع قدرة المتلقي على الفهم والتفاعل، وهي طقوس في مجملها تتخذ بعداً نفسياً، فهذا صاحب بن عباد في كتابه الموسوم بـ «الروزامجة» يصف إنشاد أبي



موفق شاه



- الحب والزمن في «حديقة الحياة»

وصفية محبك

- «كائن» ميلان كونديرا.. الواقع والخيال

د. بشري الصقار

- «معزوفة» الفيتوري لدرويش متجول

آدم يوسف



الحب والزمن وتفاعل الأنواع الأدبية في «حديقة الحياة»

بقلم: وصفية محبك (سورية)

بالثقافة والأساطير التي تحمل عبق دجلة والعراق تارة أخرى، من خلال تقنيات تستعيد الماضي برومنسية، وتقدم الحاضر بواقعية، وتستشرف المستقبل، وترمز إلى الحدث لتزيد من عمقه وأهميته وغناه.

ولطفة الديلمي باحثة وقاصة وروائية، من أعمالها الروائية، «من يرث الفردوس» (1987)، «بذور النار» (1988)، «خسوف برهان الكتبي» (2000)، ومن أعمالها القصصية، «ما لم يقله الرواة» (1999)، «برتقال سمية» (2002)، ولها العديد من الأعمال الدرامية والدراسات، وقد ترجمت قصصها إلى اللغات الصينية والروسية والإنكليزية والإيطالية والسويدية.

ولذا ما بدأ المرء بقراءة عنوان الرواية وهو: «حديقة حياة» فسيلاحظ أنه يشير إلى فضاء روائي أساسي في الرواية، ألا وهو «الحديقة»، وكثيرة هي الروايات التي أشارت في عناوينها إلى اسم الفضاء الروائي الذي لعب الدور الأساسي

لطفة الديلمي ترسم شخصيات متطورة وتقدم رؤية النسوة للحرب والحب

الرواية تحمل عبق دجلة برومانسية الماضي وواقعية الحاضر في زمن الحرب، قد تنتظر امرأة زوجها، وقد تنتظر أخرى حبيبها، وربما تنسى ثالثة من سلبتهم منها الحرب، وقد يدمر الحزن بعضهن في حين يبعث الأمل في أخريات، وفي الحالات كلها ستتغير نظرتهم جميعاً إلى الزمن: الماضي منه والحاضر والمستقبل، أين ستجد المرأة عزاءها؟ أفي تربية أولادها أم في مزاولة عملها؟ والحرب تهددها وتهدد من حولها، ستعيش في رعب دائم إلا إذا تمسكت بالإيمان، وتشبثت بالأمل، وتعلقت بالحب، على نحو ما فعلت «حياة» الزوجة الوفية والأم الحنون والمعلمة المربية في آخر روايات لطفة الديلمي «حديقة حياة» (2003)، وفيها تقدم رؤية بعض النسوة للحرب والحب والحياة والزمن والوطن والحبيب والموت والأسطورة بلغة شفافة رقيقة بسيطة تارة، وغنية

فيها وموقعها على النهر... هذه الحديقة الصغيرة بكل نواضعها تمثل لي امتداداً للبيت والحياة، وهي ينبع ذكرياتي وكثر أسرارها وواهبه البقاء... وحين تضيق بي الدنيا ألوذ بها، فتخفف عني وطأة أحزاني ومتاعبي، أرعى زهرة هنا وعشبة هناك، وتذكرني الروائح بأزمنة سعادتي في هذا البيت...» (ص 61).

لكن سوزان لا ترى الحياة في الحديقة، ما زالت ترى النباتات مجرد أشياء لا كائنات، فتتساءل: «ماذا تفعل شجرتان عتيقتان وأعشاب وبعض شجيرات زهور...؟ ماذا تقدم لك هذه الأشياء... مؤكداً أنك تمزحين؟» (ص 62)، وتجيبها حياة: «هذه العشبة عالم حي، لا يقل حياة وأسراراً عنك وعني.. وكل ما هو حي هنا ينتمي إليّ وانتتمي إليه.. نحن أجزاء من كون عظيم.. كل ذرة تراب وكل جسد كون كامل بذاته، هذه الزهرة تكون بي، وأكون بها لا تملكني ولا أملكها... هذه هي علاقتي بالحياة...» (ص 62).

إن وصف «حياة» لحديقته وصف ذاتي يعبر عن وجهة نظر حياة، ويعكس حبها لحديقته ورغبتها في زرع حب الحياة في نفس صديقته «سوزان»، ويستدعي المقارنة بين حديقة «سوزان» الكبيرة وحديقة «حياة» الصغيرة، وعلى الرغم من اتساع حديقة «سوزان» فإنها لا تسهم في صنع الحياة، فهي حديقة موحشة سجيئة قصرها، لا يراها أحد، ولا يستمتع بشذاها أحد، على عكس حديقة حياة التي أزهرت على

عبر طيات الرواية، ومنها «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل» و«خان الخليلي» لنجيب محفوظ بالإضافة إلى «قصر الشوق» و«السكرية»، ويلاحظ أن عناوين معظم روايات نجيب محفوظ تحدد اسم المكان بدقة، في حين تشير عناوين روايات أخرى إلى أماكن أقل تحديداً، مثل «مدن الملح» و«شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، و«الهجرة إلى الشمال» للطبيب صالح. والعنوان في رواية حياة الديلمي هو اسم مكان مصد مضافاً إلى صاحبته، وهو: «حديقة حياة» وهذه الإضافة تفيد التحديد والخصوصية والتملك، فحياة هي سيدة تملك حديقة، وهذه الحديقة ترسم ملامح شخصيتها، وقد ارتبطت كل منهما بالأخرى، وقد ساهمت «الحديقة» بشكل كبير في تطوير أحداث الرواية والكشف عن شخصية «حياة» الطيبة والحنون، وقد طرأ تحول كبير على هذا الفضاء عندما تحولت من حديقة مهجورة إلى حديقة مزهرة جميلة، أعجبت بها شخصيات الرواية جميعاً، وعندما نسيت حياة حديقته بسبب الصروب تفتحت وردة حمراء على شجيرة صغيرة، فعادت إليها وأهتمت بها على الرغم من حزنها لفقد زوجها «غالب» وخطيب ابنتها «زياد»، وقد منحتها من وقتها وحنانها، وغذت بها روحها ونفسها. تصف «حياة» حديقته لصديقته «سوزان» فتقول: «انظري إلى هذه الحديقة المتواضعة الصغيرة، التي لا تقاس بحديقتك وأشجارها الغريبة وأزهارها وخمائلها وبركة السباحة

الرغم من هجرها، وكذلك «حياة»، فهي على الرغم من فقدتها زوجها ظلت متمسكة بقوتها ورغبتها في العيش، فالحديقة تخفف من أحزانها، تذكرها بالماضي، تمنحها الخلود والبقاء، وهذه الحديقة الصغيرة ترمز إلى الأم التي تمنح وتعطي في كل مكان وزمان ولا تأخذ.

ولقد جذبت الحديقة أحد المستثمرين، فساومها على شراء نصف الحديقة، ليضمها إلى مطعم صيفي سيقم على الرصيف الذي يقع عليه بيت «حياة» وتطل عليه حديقتها، وفي نهاية الرواية تحولت الحديقة إلى معرض للوحات فنية رائعة قدمها الرسام «غسان»، وعزفت فيها «ميساء» بنت «حياة» أعذب الموسيقى الكلاسيكية، لتتعاقد الفنون كلها وتتصر «حياة» المحبة للنباتات و«ميساء» العاشقة للموسيقا و«غسان» الفنان، ويبقى الخلود للفن والجمال.

والحب هو الجوهر الذي يشكل حقيقة «حياة»، فقد أحببت حديقتها واعتنت بها حتى أزهرت وأعجبت كل من رآها، وهي التي أحببت زوجها، ورفضت تصديق خبر موته، كما رفضت الزواج من أحد بعده، وأحببت ابنتها «ميساء» فمنحتها جزءاً من روحها وجهدها ووقتها لتدرس الموسيقى وعلم الآثار، وأحببت «زياد» عندما كان صغيراً، واعتنت به بعد وفاة أهله جميعاً إثر سقوط صاروخ على منزلهم، وساعدته على متابعة

دراسته في الإخراج المسرحي، حتى أصبح مخرجاً، ولم تعترض على سفره إلى الغرب ليكمل دراسته ويمثل، وهي التي تعرف تعلق ابنتها «ميساء» به وتلقه بها، وقدمت المساعدة إلى «سوزان» عندما هرعت إليها تشكو لها ظلم زوجها «عبد المقصود الغنام»، وظلت واقفة إلى جانبها إلى أن تخلصت من ياسها وتجاوزت محنتها، ثم فتحت حديقتها لغسان خطيب سوزان كي يعرض فيها أجمل لوحاته، لقد كانت «حياة» مثلاً للحب والوفاء، أحبها الجميع: رويدة وزياد وسوزان وغسان.

وللناس من الحرب مواقف مختلفة، فقد يتلاءم بعض الناس مع الحرب، وقد يرفضها آخرون، وقد يستفيد منها فريق فيستغل ظروف الحرب السيئة، وقد يتطوع فريق لمساعدة منكوبي الحروب، فما هو موقف حياة؟ لقد حملت «حياة» كثيراً من دلالات اسمها، فتحملت المعاناة والألم بعد فقد زوجها «غالب» في الحرب، واعتنت بابنتها «ميساء» وربتها، باعت حليها وأساورها الذهبية من أجل تعليمها، فكبرت البنات وقصد أنهن دراسته الآثار، ودرست الموسيقى حتى أتقنتها، وبدأت تعلمها لفتيات الحي. وكانت حياة تعمل مدرسة لمادة اللغة العربية وكان زوجها مدرساً لمادة التاريخ، في الليل تعمل في الخياطة في مشغل أم نور وتنتج ملابس للأطفال الحديثي الولادة، كأنها تريد دائماً أن تصنع الحياة، وهي أيضاً تعجن الخبز وتخبزه ليلاً، وترفض شراء

بنصيحة حياة والبدة من جديد، وكانت قد أحببت من قبل غسان وهجرته من دون أي سبب يذكر، فتقرر العودة إليه وطلب مساعدته، فتشتري لوحة فنية وتهديه إياها، وهو الفنان، وتبدأ في مساعدته على إكمال لوحاته الفنية، وتبذل حياتها للأفضل، ثم تعرض عليه أن يعرض لوحاته في حديقة حياة الطيبة، لتحضن الحديقة اللوحات وحيهما معاً، ويساعدها القدر إذ يموت عبد المقصود الغنام.

وتبدو شخصية سوزان متطورة، فقد ظهرت في البداية امرأة غنية لا يهتمها شيء في العالم، ولا ترى في الحياة سوى غناها وجمالها وأثورتها، ثم تنهار الدنيا من حولها، وتفقد الأشياء قيمتها، بعد أن يرفض عبد المقصود أن يطلقها، وتنسى إحساسها بجمالها وأثورتها، حتى إنها تفكر في التحول إلى ذكر لتنتقم من العالم الذكوري الذي حولها، وعندما تلجأ إلى حياة، يطرأ تحول كبير على شخصيتها، فتصبح شخصية إيجابية، تساعد كل من حولها، ولا سيما غسان الذي ساعده على إقامة معرض في حديقة حياة. وبالمقابل بدت حياة شخصية ثابتة، فهي متفائلة دائماً، واثقة بنفسها، قوية الإرادة، تساعد الجميع، وهي محور تحول إيجابي لكل من حولها.

ولكل شخصية من شخصيات الرواية موقفها من الحرب، فقد تشارك شخصية ما في الحرب، وقد تهرب أخرى، آخر، وتسمد ثالثة، وترحل رابعة إلى مكان آخر وعالم

من الخبز، لأنها تريد أن تصنع سر الحياة بيديها، تربي النباتات والورود وتعتني بها حتى تزهو، كل حياتها عطاء ومنح، وهي لا تصدق نبأ وفاة زوجها، وتفضل أن تنتظره حتى آخر يوم من حياتها، ربما لتبعد عنها من يفكر بالزواج منها، وربما لتمسك بأمل عودته، مثلها مثل بنيلوب زوجة أوديسيوس، وهي وحدها من دون باقي الشخصيات تمسك بالحياة والأمل، كأنها تحمل في جوهرها سر الحياة ومعناها.

ويؤكد قوة موقف «حياة» من الحياة اختلاف موقف نساء أخريات، فسوزان مدرسة اللغة الإنكليزية تقف على النقيض من حياة، ولكل منهما نظرة إلى الحياة مختلفة عن الأخرى، وليس غريباً أن تهرع سوزان إلى بيت حياة طالبة منها المشورة والنصح بعد أن ملأت الكأبة والفرح حياتها، تريد أن تغير من نمط حياتها، فتنصح لها حياة أن تتعلق بشيء ما أو بشخص أو بقيمة، وتندّر نفسها من أجل ما تعلقت به، وسوزان فتاة غنية تعيش في فيلا كبيرة، خطبها عبد المقصود الغنام إلى نفسه، وعقد عليها قرانه، ثم بدأ بتأجيل الزواج ليبتزها ويسرقها أموالها، ويرفض أن يطلقها إلا إذا تنازلت له عن نصف الفيلا، لكنها ترفض أن تتخلى عن منزلها للص مثله، وهكذا بدأت تشعر بضيق شديد، لا يخرجها منه المال أو الجمال، وبدأت تفقد إحساسها بذاتها، فتقرر الأخذ

المشردة الآتية إليه عبر البحار
والريح...» (ص 57).

وتلعب الأصوات دوراً هاماً في
الكشف عن شخصية حياة وابنتها
ميساء اللتين تعيشان في عالم من
الأصوات، وتجدان العزاء في
الصوت، فقد اهتمت ميساء
بالموسيقا، فدرستها وأتقنتها
وأصبحت تدرسها أيضاً، عملت الأم
في الخياطة ليلاً كي توفر نفقات
تعليم ابنتها الموسيقا لإيمانها
بضرورة الفن وأهميته لابنتها
الوحيدة، فقد تساعدها الموسيقا على
تحمل آلام انتظارها لزياد، وقد كانت
رغبة والدها غالب في أن تتعلم ابنته
الموسيقا، لذلك سعت حياة لتحقيق
لهذه الأمنية بكل جهدها، وميساء
الرقيقة الإحساس تتقن فن الإصغاء
إلى الطبيعة، فقد كانت «تصغي إلى
أصوات الطبيعة، وتصمت وهي
تستمع إلى انهمار الماء أو حفيف
الأشجار أو هففة الريح، علمها أبوها
مذ كانت في الرابعة كل أسرار
الطبيعة.. جعلها تنصت لسقسقة
العصافير في الصباح قبيل شروق
الشمس، أو تستمتع بضجة الطيور
في الأماسي عندما تعود قبائل
العصافير والحمام إلى أعشاشها
ساعة بزوغ القمر، وهي ترقص أو
تردد أغانيها.. وتشتبك مع بعضها
لتدافع عن موطنها يكون جائزة
طيران طويل استغرق أنهرة الشتاء..»
(ص 15)، وهذا ما ساعدها على صقل
روحها، وتهذيب طبعها، وجعلها

آخر، على نحو ما فعل زياد عندما
رحل إلى بلد أوربي ليتابع دراسته،
ويعمل في التمثيل والإخراج
المسرحي، وقد هجر ميساء التي
أحبته وحياة التي ربته، ربما كان له
عذره، فقد سقط صاروخ على
منزل العائلة، قدمره، وقضى على
أفراد أسرته، ولم يبق له أحد، ولم
ينج أحد غيره، لذلك لم يستطع
الاستمرار في العيش في مكان
سلبه أهله، فرحل ليعمل في
الغربة على خشبة المسرح، حيث
يرتدي قناعاً ويمثل، وهو على
مسرح الحياة الكبير يرتدي قناعاً
آخر، ويقنع نفسه بإمكانية العيش
في مكان بعيد مع أناس لا يحملون
الهم الذي يحمله.

وميساء التي تحب زياد ترى أنه
رحل بجسده، وترك روحه على
الطريق الطويل العائد إلى الوطن،
وهي تذكره، فتقول: «يتوهم زياد أنه
اجتاز مياه بحر الموت وأنه سيفوز
بعشبة السعادة ويقطف ثمرة الثراء
والمجد، لم يدرك أنه أفلت بجسده،
ولبثت روحه تصارع المسافات،
وتقاوم تبدلات الريح.. أكتب له:
رايتك... في الحقيقة تفرجت على
صورك التي أرسلتها.. أنت ترتجل
عرضاً مسرحياً، وترتدي قناعاً
وتخفي يديك بقفازين أبيضين..
شيء واحد أردت إثباته للغرباء: أن
تخفي حقيقة لونك وعلامات
سالنتك...» (ص 57) ثم تضيف: «إن
بعض النباتات من الأشجار والزهور
يصعب توطينها في بلاد أخرى لأن
كل إقليم وكل بلد... يسعى للحصول
على نقاء عنصره ويرفض الذرة

مستعدة لدراسة الموسيقى.

ولأن «حياة» رقيقة مرهفة فهي قادرة على سماع صوت رويده الآتي من الموت، لكنه أربعها فطردته مؤكدة أنه مجرد وهم، لكن الصوت عاد وقال أسراراً، سمعت حياة صوت رويده وهي تقول لها إن غالب معهم في برزخ الموت، لكن إن كان هذا حقيقة، فلم لم يكلمها هو، لا تريد حياة أن تصدق صوت رويده، وتصديق الصوت الذي يأتيها كل ليلة، صوت غالب يقول لها: «ها أنذا أت إليك، حياة.. أشرعي النوافذ والأبواب.. زيني السرير بزهو البرتقال... اغتسلي وأسدي شعرك الطويل... ثم البسي قميص المسرات وانتظريني...» (ص 114).

وها هي ميساء قبيل تخرجها عالمة آثار في موقع أثري في «أور» تمسك بشظية قديمة، لا بد أنها سقطت على بيت عائلة فدمرت أفرادها جميعاً كما حدث مع زياد، أو سقرت أباً من ابنته وزوجته كما فعلت الحرب مع ميساء وحياة.

ولأن الحرب طويلة فهي تغير الزمن، وتلعب به كما تشاء، ما هو الزمن في أثناء الحرب؟ لا شك في أن قيمته ستتغير، وسيحمل بعداً آخر، هل يصبح الماضي ذكرى جميلة والحاضر موتاً والمستقبل غموضاً؟ هل يستبدل المرء بعدد الساعات عدد الجرحى والأحباء والأصدقاء الذين سلبتهم منه الحرب؟ كل امرئ سيعيد الثواني والدقائق والساعات بطريقته، يقول الراوي في استهلال الفصل الثاني: «كل شيء يسقط من الزمن، ولكن أين يسقط الزمن؟ من يجمع

وتعيش حياة مع الأصوات، فهي تحبها وتانس بها، ولا سيما صوت زوجها غالب الذي أصبح بالنسبة إليها مجرد ذكرى، فقد ذهب إلى الحرب، وانقطعت عنها أخباره، وتحدث الجميع عن موته، ولكنها ما تزال تسمع صوته وهو يناديها، فالجسد يغنى، ولكن الصوت لا يغنى، وهي... تنام أو تحاول أن تنام وصوت الرجل المفقود حاضر، تعثر عليه وحده دون الرجل بوجوده المادي، الصوت مادة إثيرية، وطاقته لا تفنى، لذا فهو يطوقها ويقرأ لها رسائل لم يرسلها من قبل.. صوت الرجل لا يفقد ولا يذبل، يرتحل الجسد وتنتقل الحروب في البلدان والقارات، تحرق العشب وتفترس الأيدي، صوت الرجل ينجو من النار، يطفئ الحرب بالحروف وينمو ويحيا ويتكاثر ويحط الليلة مثل حمامة على وسادتها.. يشاطرها الصوت ليلتها، فتنزف أشواقها إلى أعماقها..» (ص 10)، بل إن حياة تجد العزاء في صوت ناعم أثيري دافئ ندي، هو صوت فيروز، «يغمرها الصوت المطري الهارب من فراديس الأمس بالندى، ترتجف بالحنين وتبدو الحروب كأنها لم توجد قط في هذا العالم.. وما عبرت نيرانها على جباه المدن الغافية ولا أطبقت مخالبها على عنق الزمان..» (ص 27).

والموتى لا يبقى منهم سوى صوت أجوف، لا يسمعه أحد سوى الجدران والنوافذ والأشجار، و«رويده» تقول، وهي الميتة، إن الموت أعطاها صوتاً من هواء، هو صوت راجف خفيف،

هو العليم بكل شيء، وتروي ميساء الفصلين الثالث والسابع، وتروي رويده الفصل الخامس. وقد أتاحت تقنية الراوي العالم بكل شيء للراوي الانتقال بحرية كاملة بين الماضي والحاضر، وانتقاء المناسب والأفضل، وإلقاء الضوء على مشاهد بعينها دون أخرى، والدخول في وعي الشخصيات والنفوذ فيها بعمق. ويلاحظ أن حياة لم تسرد أي فصل، ولم تتكلم عن نفسها، فقد تكلم عنها الآخرون، واهتموا بها جميعاً، والقارئ يعرف الكثير عن حياتها وآرائها ومبادئها وقيمها وأسلوبها في الحياة من خلال الآخرين، أكثر مما يعرف عنها هي مباشرة.

وهذه التنويعات في السرد تنفي عن القارئ الملل، وتساعد على تقديم أكثر من وجهة نظر ورأي، وتبقى حياة هي البطل والمحور الأساسي الذي تدور في فلكه الشخصيات كلها، فسوزان تلجأ إليها، لتتخلص من القلق والكآبة والشعور بالضيق، ورويده تطل من العالم الآخر لتتحدث عن جارتها حياة، وتعبر عن إعجابها بها، بل تحاول أن تتكلم إليها.

ويضاف إلى هذه التنويعات في السرد كلها مسرحية كتبتها ميساء وضمنتها في رسالة إلى زياد، ليطلعها القارئ على صفحات الرواية، كأنه أمام مسرحية داخل رواية، أو أمام نص داخل نص، وكل منهما مرتبط بالآخر، ويلقي النص المسرحي الضوء على جوانب كثيرة من أحداث الرواية، ويسهم في توضيح شخصية كل من ميساء

شتات الأيام والسنوات والدهور؟ كيف يقيس الحزاني مادة زمنهم؟» (ص 23). وتأتي الإجابة لتؤكد أن قلب المرأة «حياة» هو وحده الذي يعرف الزمن وقيسه ويمنحه قيمته: «قلبها وحدها، قلب المرأة هو الذي يحسب الزمان على وفق إيقاع خاص لا تدركه الآلات ولا روزنامات القرون الجديدة، ولا يمكن لسواه أن لا يلاحق نبض الزمان الخفي... تقيس حياة الأيام بما يتراكم على عتبات بيتها من غشاوة الأحزان التي تتصدى لها وتكنسها مع ما يتصادف من ورق الشجر الذاتي...» (ص 23).

أما بالنسبة إلى رويده فترى أن الزمن توقف عند الحاضر، فزمنها هو الحاضر فقط، لا مستقبل لها، أما أولئك الأحياء فهم يرقبون الزمن بخوف من حروب قادمة، وهي لا تنسى الماضي، إذ تذكر الساعة التي أهداها إياها غالب في الذكرى الأولى لزوجهما، فهي الماضي الذي يساعدها على الاستمرار ويزودها بطاقة للبقاء. أما سوزان فتؤمن بالمستقبل أكثر من إيمانها بالماضي أو الحاضر، كل من سوزان وحياة لا تعرف معنى الحاضر، لكل واحدة طريقتهما لنسف الحاضر ودحضه، فلماذا قفز إلى المستقبل المجهول أو التريث في الماضي والالتفات الدائم إلى ما وراء الأمس؟ (ص 145).

وتتألف الرواية من ثمانية فصول، ويتعدد فيها الرواة، الراوي في الفصل الأول والثاني والرابع والسادس والثامن هو المؤلفة، وهي تروي بضمير الغائب، والراوي عندها

قدر كل حي، والشجرة نفسها ستموت يوماً ما، ويبدو مصيرها مرتبطاً بمصير كلكاش نفسه، من خشبها صنعوا له مهده، وهو طفل، ثم صنعوا له دمية، وهو طفل، ثم نجروا له السرير، وهو الرجل، ثم شادوا له منها العرش، وهو الملك على أوروك، لكنه يرفض أن يصنعوا له منها نعشاً، الحياة عنده تقاس بالعمل النافع، وما هي ذي شجرة الصفصاف الطبية تقدم خشبها لخدمة الإنسان، وتكتسب بذلك الخلود.

وتزخر الرواية بإشارات أسطورية تزيد من غناها وجمالها، ومنها الإشارة إلى شجرة المعرفة، إذ يتفق غالب وحياة على أن شجرة المعرفة هي النخلة، وعندما تطلب حياة من غالب نخلة لتزرعها في الحديقة، يرفض محتجاً بأن للنخلة ظلاً يحجب الشمس عن العشب والزرع والورد، ولكي لا تحزن يهديها لوحة عليها صورة رجل وامرأة، وبينهما نخلة.

وفي إشارة إلى الأفعى التي أغوت آدم وحواء بتناول ثمار الشجرة المحرمة، تحدث ميساء زياداً عن الأفاعي، فتقول: «...الرجل والمرأة، والنخلة والأفعى، آدم وحواء السومريان... ليس من خطيئة، هكذا الأمر.. يفوز العاشقان بالمعرفة ويضسران الفردوس.. ولكن حين تنصل الاثنان من المسؤولية.. القيا التهمة على الأفعى...» (ص 127). فإذا كانت الأفعى في الأسطورة هي التي أغوت آدم وحواء، وإذا كانت الأفعى

وزياد، وهذا النص المسرحي مستوحى من الملاحم، إذ يقوم على الحوار بين كلكاش وسيدوري ونيسابا، ولكل من هؤلاء موقف مختلف من الموت والخلود، وكلكاش في النص المسرحي هو زياد في النص الروائي، كلاهما يبحثان عن الخلود، زياد يهرب من الموت في العراق إلى المملكة المتحدة حيث يبحث عن الحياة، وكلكاش يضرب في الأرض بعد موت صديقه أنكيو بحثاً عن شجرة الخلد.

وفي النص المسرحي يلتقي كلكاش بشخصيتين، إحداهما تدعوه إلى العمل والمعرفة لأنهما السبيل إلى الخلود، والثانية تدعوه إلى المتعة واللذة ونسيان الدنيا، ليعيش ما تبقى له من عمر في متعة ولهو. ففي الحانة يلتقي كلكاش بسيدوري صانعة الخمر، فتحاول إقناعه بالتوقف عن البحث عن عشب الخلود، وتدعوه إلى التمتع بالحياة، لكنه يدرك أنها متعة زائلة، لذلك سرعان ما تنجح نيسابا في إقناعه بأهمية العمل والمعرفة، فهما اللذان يخلدان الإنسان، ونيسابا هي سيدة المعرفة وإلهة الحبوب، فهي سيدة الأرض والأمل ومصدر الحياة، وهكذا يرحل كلكاش مع نيسابا.

وتحاول ميساء أن تلعب دور نيسابا مع زياد لتقنعه بالعودة، وهو الممزق بين شعورين يتنازعانه: الأول يدعوه للعودة إلى الوطن، والثاني يدعوه للبقاء في المهجر.

وتبرز في المسرحية شجرة الصفصاف، كأنها شخصية مستقلة لها أبعادها وملاححها المتميزة، ولها موقفها من الموت والحياة، فالموت هو

زيارته لعالم الموتى حيث يلتقي ببعض الأشخاص، ومنهم أبوه، وفي «حديقة حياة» كما في أوديسة هوميروس، تطل رويدة على الدنيا من العالم الآخر، لا لتحدث عن العالم الآخر وما رأت فيه، على نحو ما فعل أوديسيوس، فهذا يناسب الملحمة ولا يناسب الرواية، ولكن لتحدث عن ماضيها وحياتها وزوجها وأولادها، ولتحدث عن جارتها حياة، بل تحاول أن تناديهما وتتكلّم معها، مع علمها أن صوتها لن يصلها أبداً، وهي تؤكد أن هذه المرأة أعجوبة، تعمل ليل نهار، تصبر وتأمل الخير دائماً، وفي هذا دليل على مدى تأثير حياة فيمن حولها، إذ يذكرها الجميع بالخير، حتى الموتى منهم، ليؤكدوا قوة الحياة في «حياة».

لقد أغنت الإشارات الأسطورية الرواية، وزادتها عمقاً، ومنحتها امتداداً تاريخياً، وأكدت أن الرواية جنس أدبي ينتمي في جذوره إلى الملحمة. كما أغنت الرواية تلك العلاقة بين الرواية والفنون من موسيقا وتصوير ومسرح، وبذلك يتحول الجنس الروائي في رواية «حديقة حياة» إلى جنس أدبي شامل، تتفاعل فيه الفنون وتتقاطع وتتلاقى لتصنع بنية روائية متماسكة.

المصدر:

الدليمي، لطيفة، حديقة حياة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

هي التي سلبت كلكامش عششبة الخلود، فهل الحرب هي التي فقد كل من ميساء وزيد الحب بسببها؟ وهل غادر زيد الفردوس عندما هاجر بعيداً عن وطنه كما غادره من قبل أبواه: آدم وحواء؟

وماذا ستفعل كل من ميساء وحياة لو أن إحداهما رأت مارد القمقم السحري؟ ماذا ستطلبان منه؟ هل تريدان عودة غالب وزيد؟ هل تطلبان العودة بالزمن إلى الوراء؟ هل تسألانه المال؟ أم هل ترجوانه أن يحقق لهما السعادة؟ هل تقولان له: «يا خادمننا المطيع، يا جنينا الطيب، احبس الحرب في القمقم، وألق القمقم في الأعماق السحيقة للمحيط، وأوصد بوابات الجحيم، وأطلق شريعة السلام» (ص 56). وما هي استجابة الجني؟ لا أحد يعرف، فالواقع لا يمنح شيئاً من الثقة أو الأمل أو التفاؤل، وليس ثمة يقين، تقول ميساء: «يقهقه الجني، ويتضاءل حتى يفدو بحجم ثمرة القرع الأحمر، ثم ينشق إلى نصفين، يطوي الحرب بين نصفيه، ثم يصغر ويصغر حتى يصير بحجم حبة الفاصولياء، ثم يختفي ويتلاشى... لم نعرف إن كان سيحقق لنا أمنياتنا أم أن الحرب التهمته أو أنه عقد معها صفقة خيانتنا لنا...» (ص 56).

ويذكر الفصل الذي تسرده رويدة من العالم الآخر بما يسرده أوديسيوس بطل الأوديسة عن

الواقعي والخيالي

في «كائن» ميلان كونديرا

بقلم: د. بشري الصفار (المغرب)

وعبر نسيج المحكي السردى لرواية «كائن لا تحتمل خفته» يحاول كونديرا أن يؤسس عالما وجوديا خياليا، تدور حوله ومن خلاله تساؤلات وقلق الشخصيات، إنه دعوة لاقتحام عالم المتخيل الوجودي والقلق الميتافيزيقي الذي يهدد الكائن البشري، لهذا ومن أجل استيعاب أمثل للمتخيل الروائي الذي يطرح كونديرا، لابد من القبض على كل الأفكار والاحساسات التي تمثل عالما صغيرا زئبقيا يمر بسرعة خاطفة دون أن ننتبه إليه، ولابد من وضعه موضع سؤال، إن الجواب عن هذا السؤال قد يساعدنا في فهم الأنبي والعابر الذي غالبا ما يتوارى وراء ظاهر الأشياء.

هكذا يحدثنا السارد من خلال شخصيات الرواية عن مجموعة من الأحداث السياسية والاجتماعية والتاريخية والفنية، مرتبطة ببعضها البعض، ناسجة حول هذه الشبكات شبكة من المفاهيم والدلالات، شكلت

إن جدية التواريخ والأماكن وواقعية الأحداث السياسية والتاريخية التي يسوقها ميلان كونديرا عبر صفحات روايته «كائن لا تحتمل خفته» قد تعطي الانطباع الأول أنها رواية واقعية لا مجال فيه للمتخيل أو الخيال أو الخارق العجيب: فبخصوص العنصرين السابقين، هذه الرواية بالفعل لا مجال فيها للخارق، لكن يشكل «المتخيل» الأداة الرئيسية أو البؤرة المحورية التي يكتب من خلالها الواقع بكل دقته وتفصيله من خلال مخيلة شخصيات الرواية وأحلامها ورؤاها وإيقاعات حياتها عبر وحدات تيماتية يمكن تحديدها كالتالي: الثقل، الخفة، الروح، الجسد، المسيرة الكبرى، الشفقة، الدوار، القوة، الضعف، وكل تيمة من هذه التيمات ترتبط بحياة إحدى شخصيات الرواية تؤطر مسيرتها لإنتاج دلالاتها.

الوبر، مثل غبار متطاير، مثل شيء سيختفي غدا».

لقد شكلت ثنائية الحفة / الثقل أغلب المحاور التي كانت تدور حولها تساؤلات وتأملات توماس البطل الرئيسي في الرواية، والتي قد تبدو غامضة في بعض الأحيان، لكن من خلال هذه الثنائية يتساءل توماس عن إمكانية الوجود مرة أخرى أو «الرجوع الأبدى» أو الحياة بشكل آخر على كوكب آخر، ويسمى كونديرا كوكب الأرض بـ «كوكب اللاتجربة» حيث *Planete de linexperience* الأخطاء والهفوات غير قابلة للتكرار والتصحيح يقول السارد «نحن أيضا سكان هذه الأرض (أي كوكب رقم واحد، كوكب انعدام الخبرة) ليس في إمكاننا طبعاً إلا أن نكون فكرة غامضة جداً عما سيصير بحال الإنسان في الكواكب الأخرى. ترى هل سيكون أثر ثقلاً؟ هل سيكون الكمّال في متناول بده؟ وهل سيتمكن من الوصول إليه بواسطة التكرار؟».

يستمد الكاتب الذي ينطق باسم السارد هذه الفكرة من ملاحظته الدقيقة للظواهر الطبيعية، ومحاولة المقارنة بينها وبين أشكال الوجود الإنساني كاهم تيمات الفينوميتولوجيا المعاصرة، فالطبيعة تكرر نفسها باستمرار، كالشمس التي تشرق كل صباح، والقمر والليل والنهار وحتى الموج الذي يخضع للمد والجزر بشكل متكرر ومحسوب لهذا يعتقد الكاتب أنه لو أتاح قانون الحياة للإنسان أن يرجع مرة أخرى

أعمدة أساسية بنيت عليها أغلب مواضيع / تيمات الرواية، من خلال تنوع وغنى تخيلي أكسب الرواية انفتاحاً لا حد له على العديد من الميادين والمجالات، أهم هذه التيمات أنكر ما يلي:

١. المتخيل الأسطوري والفلسفي،

يتأكد من خلال رواية «كائن لا تحتمل خفته» أن ميلان كونديرا الروائي هو أيضاً كونديرا الفيلسوف كما عودنا في أغلب رواياته حيث جعل أطروح تنتشه / أو أسطورة «العود الأبدى» - إن صح التعبير - المؤطر الرسمي للرواية ككل، فقد استهل بها الرواية على شكل تأملات وجودية مجردة من الزمن والشخصيات، لكن بعد ذلك اكتشفت أن فرضية «العود الأبدى» النيتشوية تشكل الخلفية الثقافية للرواية بأكملها، يقدمها السارد من خلال شخصية Thomas الجراح التشيكي الذي كانت تؤرقه فكرة استحالة التكرار في الحياة، مما يجعل من الكائن البشري كائناً فاقداً للحكمة والخبرة، لهذا نجد السارد دائماً يكرر «مرة واحدة ليست في الحسبان مرة هي أبداً» فالأسباب الرئيسية للأخطاء البشرية هي انعدام التجربة والتكرار، لهذا يرى أن «تاريخ بوهيميا لن يتاح له أن يتكرر مرة ثانية ولا تاريخ أوروبا....» فالتاريخ خفيف بقدر ما هي الحياة خفيفة، خفيفة بشكل لا يطاق، خفيفة مثل

للعيش على كوكب آخر مستفيدا من أخطائه السابقة فسيكون أكثر ثقلا مما هو عليه فوق كوكب الأرض رقم واحد.

ولشرح فكرة الثقل هذه يستعير كونديرا قوله لغو مبروفيتش في إحدى حواراته يقول: «كانت لغومبروفيتش فكرة مضحكة بقدر ما ما هي عظيمة: إن وزن «أنا» كما يقول، يتوقف على كمية السكان على سطح الكرة الأرضية، ومن ثم فإن ديمقراطيس يمثل واحدا من أربعمئة مليون من البشر، وبرايمز واحدا من مليار وغومبروفيتش نفسه واحدا من مليارين... من وجهة نظر هذا الحساب يصير وزن اللانهاية البروستية وزن «الأنا» الحياة الداخلية للأنا خفيفا أكثر فأكثر».

هذا ونجد رواية «كائن لا تحتمل خفته» تدخل في تناص مع العديد من الأساطير التي يستحضرها البطل في كل مجالات حياته، فيرى مثلا أن حضور المرأة «تيريزا» في بيته يشبه إلى حد ما الحضار الأوروبية (المسيحية) التي كانت وليدة صدفة تم بموجبها إنقاذ موسى (عليه السلام) من الانجراف في النهر من قبل ابنة الفرعون، وهكذا شكل هذا الحدث نقطة لبدء لتغيير حضارة بأكملها.

وكذلك الشأن بالنسبة إلى علاقته بتيريزا فاستقباله لها في بيته كان يبدو له كمن أنقذ طفلا «وضع في سلة مطلية بالقطران ورميت في مجرى النهر» وهكذا غيرت هذه المرأة

مجرى حياته بأكملها، فالأحداث العظيمة حسب توماس تبدأ دائما بعملية التقاط «لو لم يلتقط بوليب أوديب الطفل لما استطاع سوفوكل أن يكتب أجمل مسرحياته التراجيدية».

وفي رأيي فإن أروع أسطورة استحضرها السارد هي أسطورة «نرسيس» التي جعلها في الطرف المقابل لأسطورة آدم. إن ما استنتجته من هذه المقارنة الشديدة التغريب والانزياح هي محاولة تقريب المنطقي من مدى شساعة المسافة بين الإنسان في أطواره البريئة الساذجة الأولى، وبين العالم الرمزي الذي يلغى، هكذا فإن المؤلف قد وضع كـمقابل «لنرسيس» «آدم» الذي لم يستطع التعرف أثناء وجوده في الجنة على صورته المنعكسة على مياه النبع، والصورة لم تكن إلا انعكاسا للانفصال والطلاق الحاصل بين الإنسان في الحقب التاريخية الأولى، وبين العالم الرمزي، وعلى العكس من ذلك تجسد أسطورة «نرسيس» قدرة الإنسان على اختراق الرمزية بينه وبين صورته المنعكسة على صفحة مياه النهر والتعلق والإعجاب بها بنرجسية مرضية تؤدي إلى الموت.

ويفسر السارد ذلك بأن بساطة الإنسان الأولى وجهله للعالم الرمزي الذي لا بد أن يدخل في علاقة حميمية معه إنما تفسر «إن الإنسان لم يكن قد صار إنسانا بعد وبطريقة أصح، لم يكن الإنسان قد قذف إلى مدار الإنسان». وهي الفترة التي تزامنت مع وجود آدم في الجنة، لكن بعد

زوجه وجسدها، فأصبحت تراه كائناً غريباً عنها لم يستطع أن يحقق لها حظ التميز والاحتفاظ بزوجها الذي كان لديه مفهومه الخاص عن علاقات الصداقة والزواج مما كان يضطرها «لوقوف جامدة ومفتونة أمام المرأة تنظر إلى جسدها وكأنه غريب عنها ومقرر لها هي دون غيرها. وهو ما ينفرها إذا لا يملك القدرة لأن القدرة لأن يصير الجسد الوحيد في حياة توماس».

لقد كانت المرأة هي قناة التساؤل ووسيلة المعرفة التي تتيح من خلال المسافة الرمزية بين الشخصية والصورة فسحة للإدراك غير المباشر، ومحاولة ربط علاقات منطقية بين الواقعي والخيالي.

وتنسحب العلاقة مع المرأة هذه، على العديد من شخصيات الرواية مثل سابين الفنانة التشكيلية التي كانت تستعمل المرأة أحياناً لاكتشاف لوحات فنية جديدة من خلال جسدها الذي يغدو بؤرة مختلفة الزوايا، يغري بالمزيد من الكشف والابتكار ذلك أن «استعمال الانعكاسات المراوية يتيح تعدداً على مستوى النموذج نفسه، لكن مع تغيير زاوية الرواية» بل قد تصبح المرأة تماماً كما كان يقع مع تيريزا، قناة لاسترجاع الذكريات والأحداث التي طواها النسيان، هكذا نجد تيريزا تتذكر كيف كانت هي وتوماس «واقفين أمام المرأة... يشترشان النظر إلى صورتها» وكان الصورة المنعكسة على المرأة صورة جديدة لم يسبق لهما أن تعرفا عليها، أو كأنها

نزوله إلى الأرض تغير كل شيء، لهذا يفسر أن رغبتنا في الجنة إنما هي رغبة في الانفصال عن عالم الرموز الذي نعيشه. هذه العلاقة ستتضح لنا أكثر أثناء تحليل عالم الرموز الحاضر عبر مرامي الشخصيات.

2. حضور العالم الرمزي عبر المرأة:

لشخصيات رواية «كائن لا تحتمل خفته» علاقة خاصة مع ذواتها وأجسادها التي تدخل فيح حوارات مباشرة ومستمرة مع المرأة، فاتحة بذلك أبواب التخيل على مصراعيه حيث تسبح في مجموعة من التأملات والأسئلة التي تحاول من خلالها الإجابة على العديد من الاستفسارات والقضايا المثقاة. هكذا نجد أن تيريزا لها علاقة خاصة بالمرأة منذ الطفولة حيث كانت تنتصب أمامها خلعة ودون علم أمها كي تتأمل ملامحها محاولة قراءتها، إلا أن ما كان يجذبها للمرأة ليس اعتادها بنفسها بل دهشتها من اكتشافها لذاتها فيها، «كانت تنسى أنها أمام لوحة الضفة التي ترسو فيها أعمال الجسد، معتبرة أن روحها تنكشف عبر ملامح وجهها...».

لقد كانت تيريزا تحاول دائماً أن تتبين ملامح روحها التي ستكون بالتأكيد مختلفة عن ملامح جسدها الذي اعتبر علامة استفهام كبرى في حياة تيريزا في علاقتها بنفسها وبالأخرين، خاصة زوجها توماس الذي ساهم في تعميق الهوة بين

ل طرح أضخم القضايا وأعمدها، دون الانفصال عن ذاكرة الفرد وتقاليدته وتاريخه البعيد يقول كونديرا: «أنا مثل (نوقاليس وكافكا) أود أن أدخل الحلم والمخيلة الخاصة بالحلم في الرواية، وطريقتي ليست خطأ بين الحلم والواقع لكنها مواجهة متعددة اللغات والمحكي الحلمى هو أحد خطوط التقاطع».

وهذا ما لاحظته من خلال هذه الرواية التي لا يبدو فيها الخلط بين الواقعي والحلمي بقدر ما يتم طرح الأفكار والقضايا المعيشة بشكل مواز للاستيهامات والأحلام، كما أنها قد تأتي مكملتها، وفي هذا الصدد يتساءل كونديرا: «كيف يمكننا إدماج المخيلة المتحررة من الرقابة ضم الرواية التي تعتبر حسب القاعدة العامة امتحانا للوجود؟ كيف يمكن إدماج عناصر غير متجانسة؟ هذا يتطلب علما شبيها بعلم تحويل المناجم Une Alchimie.

وبالفعل نحس وكأن كونديرا قد وفق في عملياته الكيميائية، وحسب مفهومه الخاص للرواية فهي طرح لأسئلة حقيقية وجودية ينبغي الإجابة عنها، أن الأمر يتطلب الجدية أكثر من التيه والدوار، ومفهومه هذا لوظيفة الرواية جعل «المتخيل» ضمن المحكي الحلمى في خدمة الموضوع لا في انفصال عنه.

هكذا تدخل شخصيات الرواية في علاقات كثيرة مع الحلم الذي «كان» يتكرر أحيانا على شكل حلقات أو مسلسل تلفزيوني، ولا يتوانى السارد في تحليل الحلم إما مباشر،

تحتوي رموزا ودلالات جديدة لا يمكن إداركها إلا من خلال المسافة الخيالية التي يتفصل بينهما وبين صورهما المنعكسة على المرآة. إنهما يعلمان جيدا أنها ليست إلا صورة انعكاسية، لكن من خلال اشتغال مخيلتهما بهدف إدراك هذه العلاقة، وموازاة مع حركة الذهاب والإياب بين الشخصية الحقيقية والصورة المنعكسة على المرآة يتم اكتشاف الذات أولا بشكل جديد، ثانيا اكتشاف تداعيات جديدة للماضي البعيد الذي يتم استحضاره من خلال حوار جدلي بين الذاكرة الحقيقية وذاكرة الصورة كل ذلك لتسليط الضوء على الوجود الحاضر والعلاقات القائمة بين الذوات المتفحصة في المرآة بين مصيطلها. قصد الحصول على تقييم جديد للواقع، هذا التقييم الذي ما كان ليتم دون العبور من خلال القناة الرمزية الخيالية المروية.

3. اشتغالات المتخيل من خلال الحلم؛

يعتبر الحلم أخصب مجال لتفتق المتخيل الذي يتحرر من رقابة البيئة والمجتمع، والملاحظ أن ظاهرة الحلم تبدو حاضرة بشكل مكثف في الرواية كشكل من أشكال الانفلات من قيود البديهي والكائن، وقد أكد ميلان كونديرا في العديد من المناسبات مدى أهمية حضور هذا العنصر كعنصر بنائي مهم في نسيج الرواية الحديثة، وكانسب تقنية

وبين جسدها وبين هذا الأخير
وتوماس زوجها.

توماس الذي لم يقلت من نسيج
الحكي الحلمى حيث تجسدت له أثناء
نومه امرأة رأي فيها مبتغياته، إنها
المرأة/الحلم التي لا تشبه أية امرأة
من النساء اللواتي عرفهن «لقد كانت
المرأة الشابة لحلمه هي» ما ليس منه
بد لحبه» ومن خلال هذه المرأة
الخيالية يطرح توماس أسطورة
«المادية الأفلاطونية» التي يستنج من
خلال تحليلها أن المرأة/الحلم التي
زارته في نومه إنما تنتمي إلى عالم
الأسطورة الأفلاطونية، ويدخل هنا
في مقارنات بين المرأة/الصدفة أي
زوجته تيريزا والمرأة/الأسطورة
المنشودة.

لقد جعل كونديرا من الحلم مكملا
للأسطورة، كما جعل هذه الأخيرة
رافدا له باستمرار، كما أنه لم يغفل
أثناء تحليلاته المستمرة للأحلام في
الرواية أن يتطرق لمفهوم جمالية
الحلم يقول: «زد على ذلك أن هذه
الأحلام إلى فصاحتها كانت جميلة،
لقد أغفل فرويد هذا الجانب في
نظريته عن الأحلام، فالحلم ليس فقط
بلاغا (بلاغا مرموزا عند الاقتضاء)
بل هو أيضا نشاط جمالي ولعبة
للخيال «إنها لعبة تضفي جمالية
خاصة على الواقع من خلال المرور
عبر شبكة الرموز التي قد تكون كثيفة
كما قد تكون شفاقة وبسيطة تسمح
بمرور الدلالات التي تكتسب قيمة
استيتيقية خاصة، «فالحلم هو
البرهان على أن التخيل وتصور ما
ليس له وجود هو إحدى الحاجات

أو في فصل لاحق، هكذا يفسر الحلم
الذي كان يتكرر لدى تيريزا المتمثل
في مجموعة من الهررة التي تقفز
على وجهها ناشبة مخالباها في جلدها
يقول السارد: «... الهررة في اللغة
التشكيلية كلمة عامية تعني فتاة
جميلة، كانت تيريزا إذا تشعر أنها
مهدة من النساء كل النساء «إن الحلم
هنا يشغل بعناصر ومكونات لا
ستنتج من الحكايات العجائبية
والأسطورية والنكت والفلكلور
فحسب وإنما أيضا وكما يؤكد
فولفغانغ إيزر من «عمل الثقافة» أولا
وقبل كل شيء هذه الثقافة التي
تضفي طابع الخصوصية والتفرد
على أحلام وحيالات الأفراد المنتمين
إليها.

لهذا تسلسل أحلام تيريزا
المستمدة من حياتها مع توماس
وطبيعة علاقتها ومن هواجسها
وخوفها من فقدانه، فالحلم بهذا
الشكل ليس مناقضا للواقع بقدر ما
هو مكمّل أو مفسر له وقد كانت
تيريزا تستحوذ على أغلب الأحلام
الواردة في الرواية التي تزيد على
العشرة، وهي محاولة من السارد
لعكس الصراع الداخلي الذي كانت
تخوضه كل ليلة، قد ينقلب في العديد
من المرات إلى أنين ونحيب أثناء النوم.
وليس هذا الوضع إلا انعكاسا الذي
كانت تخوضه كل ليلة، قد ينقلب في
العديد من المرات إلى أنين ونحيب أثناء
النوم. وليس هذا الوضع إلا انعكاسا
للحالة النفسية المضطربة التي كانت
تتخبط فيها تيريزا بسبب ماضيها
التعيس مع أمها، وتعدّد العلاقة بينها

منها كونديرا شخصية تيريزا هي «الضعف» وهو أهم مكون لشخصيتها منذ طفولتها التعيسة التي عانت فيها من الاضطهاد والتهميش، لهذا كانت تحاول أن تتخلص من الضعف الذي رافقها منذ طفولتها، إلا أن علاقتها بزوجها كانت تعمق لديها هذا الإحساس، ذلك أن زوجها من خلال علاقاته الكثيرة مع النساء، وسلوكه معها كان يجعلها تحس باستمرار بضعفها ودونيتها أمامه، الشيء الذي كان يتحول لديها إلى رغبة ملحة في أن يتحول إليه ضعفها، وقد تم لها ذلك من خلال مسخ شخصية توماس إلى أرنب بري من خلال أحلامها التي لا تتوقف «لقد كانت ترغب دائما في أن يصير عجوزا وفكرة مرة أخرى الأرنب الذي ألصقته إلى وجهها في غرفتها التي كانت فيها عندما كانت صغيرة».

كما أن علاقة شخصيات الرواية بالذاكرة لا تتوقف عند تيريزا، وإنما نجد السارد قد منح شخصية سابينا رمزا ينطق بسلسلة من التواريخ والإحالات الاجتماعية والسياسية، وهو رمز «القبعة»، قبعة جدها التي كانت ترافقها باستمرار، كنوع من عدم الرغبة في الانفصال عن الحنين إلى الماضي، وكنوع من الكبرياء حيث اختارت القبعة بدل الثروة والمال وهاجرت إلى الخارج حاملة معها قبعة جدها كرباط عاطفي، لقد صارت القبعة «لازمة موسيقية في المقطوعة التي هي حياة سابينا، كانت هذه اللازمة

الأساسية للإنسان، وهنا يكمن أصل الخطر الخادع الكامن في الحلم».

إن خطر الحلم حسب السارد يكمن في الاسترجاع الذي يطلّذ من خلاله الحالم بأحداث الحلم، ومحاولات تفسيرها والبحث لها عن دلالات إما من الواقع أو الاستمداد من الأساطير للاستعانة بها على فك أو تحليل بعض الرموز المستعصية، فمن خلال علاقات أبطال الرواية بالأحلام تتحول بعض فقرات الرواية إلى تحليلات سيكولوجية ونظريات وتفسيرات تعطي أبعادا اكلينيكية لمجريات أحداث الرواية، كما تمنح الرواية غنى سرديا من خلال حضور الحلم كمساهم رئيس في الدفع بعجلة السرد نحو الأحداث الكثيرة التي تعج بها مخيلة الشخصيات الروائية الحاملة.

4. الذاكرة التخيلية:

تتمتع الشخصيات الروائية لميلان كونديرا بذاكرة تحليلية تحاول الربط بين الأحداث المعاصرة والأحداث القادمة من أعماق ذاكرة الطفولة، وهذا ما يتضح من خلال الاسترجاعات الكثيرة لذكريات طفولة تيريزا التي تتضح من خلالها علاقتها المبكرة بجسدها وروحها التي كانت دائما تسائلها عبر المرأة، كما شكلت ذكرياتها مع أمها حملا ثقيلًا أثقل كاهلها وأثر على علاقاتها وحياتها المستقبلية مع زوجها توماس.

فمن المعروف أن التيمة التي خلق

5. المتخيل التاريخي:

يشغل المتخيل التاريخي في رواية «كائن لا تحتمل خفته» بشكل مكثف، حيث يوظف أغلب أحداث الرواية، ويسير مع مجريات أحداثها لدرجة أن المتلقي قد يتساءل: هل هو أصام رواية تاريخية؟، وحين سئل كونديرا عن حضور المتخيل التاريخي في رواياته أكد أنه يدرج في الرواية ما يهمله المؤرخ وبما أن مفهوم الرواية لدى كونديرا غالبا ما يحمل إرثا فلسفيا يحث باستمرار على البحث عن حقيقة وجودية، فإنه يجعل من التاريخ سندا مركزيا للكشف عن العديد من الحقائق «فإذا كان الروائي يعتبر وضعا تاريخيا ما كإمكانية كاشفة وموجودة للعالم الإنساني فعليه أن يصفها كما هي... ومع ذلك فالروائي ليس مؤرخا ولا نبيا، إنه مكتشف الوجود».

إن الروائي يستعمل التاريخ كوسيلة لمساعدة على البحث عن الحقائق، إنه مادة مثل المواد الأخرى كالذاكرة والحلم وتقنية المرايا.. وسيلة لا بد منها لتفجير المتخيل من عمق الواقع التاريخي. وما نفاجأ به في رواية «كائن لا تحتمل خفته» هو دقة التواريخ والأحداث التي هي بالفعل تواريخ وأحداث حقيقية استعملت ما يضيفي الموضوعية على الحدث التخيلي، سواء كان تخيلا لغويا أو سرديا أو تركيبيا، وعن علاقته بالتاريخ وقوة حضوره في رواياته، يقول

تتكرر دائما وأبدا وتحمل في كل مرة معنى جديدا، وكانت هذه المعاني تمر كلها عبر القبة الرجالية، كما يمر الماء في مجرى النهر «وهذا المرور والتجول المستمر هو الذي يكسب القبة رموزا وإيحاءات جديدة كل مرة. إن القبة هنا تشبه نهر هيرقليط: «إننا لا نستحم مرتين في النهر نفسه».

بل الأكثر من هذا التأكيد على الذاكرة التخيلية القوية هو حديث السارد عما أسماه بـ «الذاكرة الشعرية» عند الإنسان ويعرفها بأنها «تسجل كل الأشياء التي سحرتنا أو التي جعلتنا ننقل أمامها، وكل ما يعطي لحياتنا جمالها». مفهوم الجمال ينحصر عند هذه المنطقة من الدماغ التي تحتفظ بكل ممتع وجميل، والعمل الصادق يقاس بمدى قدرته على اقتحام هذه المنطقة واحتلالها دون أن يترك المجال لأي حدث آخر بالتشويش عليه في هذه المنطقة. إن مفهوم الجمال يشغل من خلال الذاكرة وتداعياتها واسترجاعاتها، وجمالية الذكرى أو الحدث تقاس بمدى احتفاظ «ذاكرتنا الشعرية» به ومدى قدرتها على احتواء الحدث وجعله في خدمة مفهومنا للحياة.

هكذا تقوم الذاكرة التخيلية بدور فعال في السرد وسير أحداث رواية «كائن لا تحتمل خفته» من خلال زكريات الشخصيات وتذكراتها وتداعيات أفكارها بكل ما تحمله من رموز ودلالات أغنت النسيج السردية التخيلية للرواية ككل.

حد ما وضع «نرسييس» وهلاكه بسبب تعرفه على صورته المنعكسة فوق سطح الماء وعشقه لها لدرجة الغناء فهروب توماس بفعل الاضطهاد من براغ إلى الريف هو هروب من شبكة الرموز التي تحيط الإنسان وتحاصره أحيانا، فتغدو حياته خلية مغلقة ومقيدة بفعل المرايا المنتصبة في كل مكان، مما قد يجعله يصاب بالدوار الذي قد يكون أحيانا فعلا مؤديا للسقوط والاندحار.

هذه الأطروحات التي يحاول السارد أن يوضحها من خلال الأحداث التي تتعرض لها الشخصيات الروائية تمر كلها عبر التيمة الكبرى المؤسسة للخليقة الفلسفية والتخييلية للرواية، وهي أسطورة «العود الأبدي» *L'éternel retour* ذلك أن يقدر بها أن تتكرر مرة ثانية، فالأخطاء البسيطة للبشرية قد تكون سببا في اندلاع حروب ومأس من الممكن تفاديها لو أتيح للبشر أن يكرروا التجربة، أي أن يعيشوا حياة ثانية لتفادي أخطائهم السابقة، لكن القانون الإنساني على خلاف القانون الطبيعي، لا يتيح أبدا هذه الإمكانية، وتظل أطروحة نيتشة مجرد يوتوبيا سلبية غير قابلة للتطبيق، فلا مفر من الخطأ ولا مفر من مآسي التاريخ التي تفسير حضارات بأكملها «فمرة واحدة ليست في الحساب ومرة واحدة هي أبدا» كما كان يردد السارد في كل تحليلاته الفلسفية والنقدية عبر مسار أحداث الرواية.

كونديرا: «إن سلوكي إزاء التاريخ هو سلوك المخرج المسرحي الذي يتدبر أمر مشهد تجريدي بعدد من الأشياء لا غنى عنها للحدث ولا أحتفظ من الظروف التاريخية إلا بتلك التي تخلق لشخصياتي وصفا وجوديا كاشفا».

وهذا ما لاحظته بالفعل من خلال هذه الرواية المقترحة، فكونديرا يحاول دائما أن يبرز من خلال الحدث التاريخي وضعا سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا لإحدى شخصياته، على اعتبار أنه أي الحدث، هو الصانع الأول لحياة الشخصية وظروفها المسيطة هكذا ومن خلال وضع توماس الطبيب الجراح التشيكي الذي تحول بفعل الإفصاح عن فكرة الثوري، إبان الحرب من طبيب إلى مجرد ماسح للزجاج، نستطيع أن نستشف مصير المثقف في تشيكو سلوفاكيا واندحار قيمته أثناء الحرب التي قد تصل أحيانا إلى النفي أو الهجرة كما حدث مع توماس، البطل الرئيس للرواية، الذي انتقل من العيش في براغ إلى قرية ريفية صغيرة هائلة، الوضع الذي يعتبر بشكل من الإشكال نفيا وتهميشا للطاقت المنقطة هذا الهروب وإن أنزل توماس إلى درك السلم الاجتماعي حيث أصبح سائق شاحنة، إلا أنه جعله يحس بنوع من الطمأنينة والراحة، لقد أصبح يرى وضعه شبيهها بوضع آدم في الجنة، وانفصاله التام عن العالم الرمزي/الإنساني الذي يؤدي أحيانا بالإنسان إلى الهلاك والذي يشبه إلى

تظاهرات التخيل «التخيل» ضمن حبكة وبناء رواية كائن لا تحتل حفته،

الفلسفي أمام المتلقي قصد المشاركة في إيجاد بعض الحلول للأسئلة الوجودية التي تترك أبطال الرواية: مسألة «العود الأبدي» علاقة الروح والجسد والجمال في الكون ومشكل «الكيتش» KITCH وكل التيمات المؤطرة للرواية.

أما من حيث البناء فقد حظيت رواية «كائن لا تحتل حفته» بتشكيلات فنية رائعة حققت ارتياحا كبيرا عن البناء الكلاسيكي، وهي بناءات خاضعة في مجملها للرؤية التخيلية الخاصة «بميلان كونديرا» حيث كانت الفصول مرقمة يتفاوت عدد الأرقام حسب النفس الخاص بكل فصل. وقد أعلن كونديرا في كل مناسبة أن السبب في هذا التشكيل تأثره بالموسيقى يقول: «وهنا اسمحو لي أن أقرن الرواية بالموسيقى، فكل جزء هو حركة فلفصول مقاسات، هذه المقاسات إما قصيرة وإما طويلة، الشيء الذي يطرح مسألة الإيقاع، كل جزء من روايتي يمكن أن يحمل تعاليم موسيقية».

وعن سر ارتباطه بالرقم «7» في تقسيم رواياته يقول كونديرا: «إنه ليس ارتباطا عجيبا برقم سحري ولا حسابك عقلية، لكنه عملية عميقة لا شعورية، غير مفهومة لنموذج أصلي مثالي Archetype تكرر لشكل لا استطيع تجاوزه أو الهروب منه... إن تقسيم الرواية إلى أقسام أو أجزاء، والأجزاء والفصول إلى فقرات أراها بوضوح كبير: كل فصل من الفصول السبعة هو وحدة تامة كل وحدة

على إثر فقدان الحكاية لموقعها الاستراتيجي القديم ضمن الرواية الكلاسيكية أصبحت تخضع للتناثر والتباعد، فأصبح المحكي الشعري الذي يؤطر الرواية الحديثة يتقارب مع المحكي الأسطوري في عذائه للوغوس المعتمد على انسجام عناصره متوسلا في ذلك طرائق الحلم والتميز والأسطورة والتخيل، فأصبح المنطق الوحيد المعتمدة هو منطق الحكاية.

هكذا نجد ميلان كونديرا يحل العقدة منذ البداية، ويعلن موت البطل «توماس» إن ما يهم عند كونديرا ليس الحكاية وتربيها وإنما التحليلات التي يحاول من خلالها أبطال الرواية الكشف عن المشكل الوجودي الذي يهدد الكائن البشري بشكل «الأنا» فهو يعلن في رواية «كائن لا تحتل حفته» لا منطقية الكون الذي نعيش فيه كوكب «انعدام الخبرة»، يولد الإنسان في قالب جسدي لم يختره يخضع لقوانينه والزاماته، يعيش حياته بكل أخطائها وهفواتها، ويموت دون أن تتاح له فرصة العودة مرة أخرى لتصحيح أخطائه والعي بشكل أفضل.

بذلك يجد الإنسان نفسه قد خضع لقاتون عيني لا يقوم على منطق مقبول، وما دام ميلان كونديرا يحس بعمق كبير عبثية الكون كان من الطبيعي أن ينسج ذلك على بناء حبكة روايته التي تفتح آفاق التخيل

ولغة الخمير (ص 235) واللغة الألمانية (ص 59) وغير ذلك من الأساليب واللغات التي تنطق بكل ما يحمله الكائن البشري من كثافة وتنوع.

وقد استمد كونديرا تقنية البوليفونية من علم الموسيقى، كما أخذ من كبار البوليفونيين مبدأ توازي الأصوات، فلا صوت يسيطر على الآخر ولا صوت يدمج بشكل اعتباطي لا وظيفي، والملاحظ أن الفصل السادس هو الذي يضم أغلب المقاطع البوليفونية سواء من حيث اللغة أو الفكر والموقف من ذلك مثلاً: «قصة ابن ستالين والتأمل التكنولوجي والحدث السياسي في آسيا وموت فرانز في بنكوك -BAN Boheme ودفن طوماس في KOK كل هذا مرتبط بالتساؤل المستمر ما هو الكيتش؟ هذا المقطع البوليفوني هو مفتاح البناء الروائي، وكل أسرار التوازن المعماري يوجد في هذا الفصل».

إن الاعتماد على شعرية الخطاب اللغوي وشعرية التحليلات الفلسفية بأطروحاتها الغيبية، أضفى على المحكي الروائي هارومونية خاصة أكسب الواقع التخيل شرعية الوجود وإمكانية النقاش، كما عمل كونديرا على إمداد نصه اللغوي بالصور الحلمية واسترجاعاتها، وتداخل هذه الصور بين المحكيات في الرواية أحال مباشرة على عمومية المعنى والمحتوى اللاشعوري والأسطوري الذي أغنى النسيج الروائي بصفة عامة.

تتفرد بنظامها السردي الخاص ولك فصل له رؤيته الخاصة (إنه محكي من وجهة نظر المعادل الخيالي Tego imaginaire.

بهذا يمكننا القول: عن الروائي إنه يحاول أن يطرح على لسان معائليه الخياليين كل الرؤى والأطروحات الفلسفية والوجودية والخيالية التي تؤرقه، وبالتالي يمكن اعتبار كل جزء منفرد بأطروحة خاصة وتيمة يمكن مناقشتها في معزل عن التيمة السابقة، كما تتضمن رواية «كائن لا تحتمل خفته» معجماً صغيراً للكلمات غير المفهومة، معجم بإمكانه أن يريك المتلقي وأن يطرح أمام أفق انتظاره عدة استقهامات تبدأ بالتلاشي حين يعلم أن هذا المعجم هو نقطة الخلاف بين كل من سابينا وفرانز، أي أن له وظيفة ليست شكلية فحسب وإنما وظيفة إبداعية.

التخيل اللغوي هي رواية كائن لا تحتمل خفته

في إطار السياق الحداثي الذي اختاره ميلان كونديرا لروايته حاول أن يصنع لذة التخيل الحكائي والفلسفي بواسطة تقريب الكتابة والنظرية الفلسفية من التخيل عبر اللغة التي تخللتها منافرات دلالية امتزجت بخطابات ولغات خاصة تدخل في إطار البوليفونية وتعدد المفوضات.

هكذا تم إدماج اللغة الإنجليزية في رواية «كائن لا تحتمل خفته» (ص 233) واللغة الفرنسية (ص 233)



الفيتوري يستجلي بنية التشاكل في «معزوفة لدرويش متجول»..

بقلم: آدم يوسف (الكويت)

توطئة:

وعلاقته بالمعنى والأقسام الثلاثة
على النحو الآتي:

**أولاً: تشاكل الاندثار
(الزوال والوجود المجهول):**

يستفتح الشاعر قصيدته بفعل
الشحوب مسنداً إلى الروح التي هي
أساس الوجود:

«شحبت روعي صارت شفقاً
شعت غيماً وسناً
كالدرويش المتعلق في قدمي
مولاه أنا»

إنّاً فالروح.. شاحبة وهذا
الشحوب ينمو ويكبر حتى يصبح
شفقاً، والشفق على الرغم من حمرة
وتوجهه دلالة سيميائية تحمل
وراءها زوال كائن أعظم وهو
الشمس، فالوحدة الأولى من
القصيدة تتمركز حول الشحوب/
الاندثار وهذا الاندثار ينمو ويكبر
حتى تصبح الذات الشاعرة كشيء
باهت لا قيمة له، شيء مجهول،

يقسم الشاعر محمد الفيتوري
قصيدته (معزوفة لدرويش متجول)
إلى ثلاثة أقسام، وهذا التقسيم الذي
يتجلى بوضوح في فضاء النص
«بياض الصفحة وأسطر الكتابة» من
خلال وضع علامات فارقة على شكل
«***» بين مقطع وآخر لم يجيء
عفو الخاطر وإنما هو ينبئ عن
مقصدية فكرية تتجاوز السطح
المرئي وتتغلغل في البنية العميقة
للنص، ولقد تناولت دارسات عدة
هذه القصيدة ذائعة الصيت إلا أن
مقاربات النقاد تمحورت حول
الجانب الصوفي باعتبار أن القصيدة
ومعها الديوان الذي يحمل الاسم
نفسه دلالة على مرحلة من مراحل
الشاعر الإبداعية والفكرية.

وبالنظر إلى القصيدة وإعادة
القراءة نجد أن هذا التقسيم الثلاثي
يمنحنا فرصة لقراءة النص قراءة
تشاكلية واستكناه معالم البنية
العميقة من خلال تناخلات التضاد
والتأام وتشاكل اللفظ مع اللفظ

ثانياً: تشاكل التكوين (إعلان الولادة)

وبعد أن يفرق الشاعر في المقطع الأول في معجم دلالي يحوم حول الاندثار والفناء والمجهول ينتقل إلى الحديث بصيغة المعرفة وإعلان الولادة:

«ويحي وأنا أتلعثم نحوك يا مولاي»

يشدنا في هذه الوحدة الشعرية أن الشاعر بدأ الحديث بصيغة المعرفة حينما وجد أن الأمر يتعلق بالمولى الموجود ويتضح هذا من خلال الضمائر في «نحوك - مولاي» ولقد اكتسب الشاعر نفسه هذه المعرفة وتكونت ذاته من خلال تعلقه بالمولى / الإله / المعرفة يقول:

«يدك الممدودة أم يدي الممدودة
صوتك أم صوتي
تبكييني أم أبكيك»

فالشاعر يعرف نفسه بالإضافة إلى الضمير (يدي / صوتي / تبكييني) وهذا التعريف ناتج عن قربه من مولاه وينم عن بداية التكوين والوجود، وجود الإله وتكوين الشاعر.

ثالثاً: الإغراق في الفناء (قمة الوجود)

وبعد أن يكتسب الشاعر وجوده في المقطع السابق من خلال إعلان ولادة المولى الأكبر نجده ينتقل في

صغير، تافه، متعلق في قدمي كائن اعظم هو المولى الجبار.

الإنسان النكرة:

وبعد أن ينتهي الشاعر من تأكيد دلال الزوال والاندثار في الوحدات الأولى من القصيدة ينتقل إلى الحديث بصيغة النكرة:

«فأنا جسد.. حجر

شيء عبر الشارع

جزر غرقى في قاع البحر»

فهذه المفردات جسد.. حجر.. شيء.. جزر.. حريق جميعها تحيل إلى الشاعر الذي يأتي في موقع المبتدأ بضمير ظاهر، واللافت أنها جميعاً جاءت في صورة التنكير الذي هو دلالة أخرى على المجهول، وبعد أن يصف الشاعر نفسه بهذه الكلمات المجهولة يضيف أوصافاً أخرى ويقول واصفاً نفسه:

«قنديل زيتي مبهوت»

فالشيء المبهوت دلالة أخرى على الزوال الذي لا يبعد كثيراً عن الحقل الدلالي لمفردات أخرى مثل المجهول الضياع والتنكير إلخ.

يختتم الشاعر هذا المقطع بفعل الموت الذي هو قمة الزوال والمجهول:

«أتالق حيناً ثم أرتق ثم أموت»

ويتضح من هذا أن المقطع الأول من القصيدة يحوم معجمه الدلالي حول بنية تشاكلية تتحدث عن الاندثار والزوال والمجهول.

هو الذي يؤسس لبنية تشاكلية لا تظهر من أول وهلة إلا بإعادة القراءة.

تشاكل البنية اللغوية:

إضافة إلى هذا التشاكل في المعنى نجد أن هناك تشاكلاً آخر يتركز في البنية اللغوية للقصيدة وبنية التركيب النحو:

«أتمرغ في شجني

أتوهج في بدني»

تقوم الوجدتان السابقتان على بناء لفظي متشاكل وبنية نحوية متوازنة فالحديث في الوحدة الأولى عبارة عن:

فعل مضارع + حرف جر +
مجرور مضاف لياء المتكلم.

وهي ذاتها البنية التي تتأسس عليها الوحدة الثانية، وواضح ما مثل هذا التشكيل المتوائم من أثر جمالي على القصيدة ويقول أيضاً:

«حدقت بلا وجه

رقصت بلا ساق»

وبتفكيك بنية الوجدتين نجدهما على النحو الآتي:

فعل + فاعل + اسم مجرور

ومثل هذه التراكيب في القصيدة كثيرة، ولو توقفنا عند مقاطع مثل:

«صوتك أم صوتي»

«يدك أم يدي»

«عشقي يفني عشقي»

ندرك أن اللفظ التوائم والمتشاكل من خلال البناء الصوتي بين أحرف الكلمات يخلق أثراً فنياً وجمالياً في القصيدة.

المقطع الثالث إلى الإغراق في الفناء والزوال في حضرة المولى يقول:

«في حضرة من أهوى

عبئت بي الأشواق

حدقت بلا وجه

رقصت بلا ساق»

فالشاعر فاقد للوجه الذي منح الإنسان وجوده من خلال قسّمات تميز شخصيته وترسخ حضوره، والشاعر فاقد لقدمه وساقه التي هي دلالة أخرى على الحياة من خلال الاستقامة والحركة. وبعد أن يعترف بفقدانه لمؤملات الوجود والحركة يقول:

«عشقي يفني عشقي

وفنائني استغراق»

فهذا العشق المتمثل في محراب الصوفية يمنح الشاعر أعلى درجات النفي والزوال الذي هو قمة الوجود من خلال توحد الذات الشاعرة مع ذات الإله الأعظم، فيغراق الشاعر واستغراقه في الفناء هو بوجه آخر قمة الوجود.

نستطيع أن نستكشف مما سبق أن بنية التشاكل في القصيدة تقوم على ثلاثة محاور أساسية:

تشاكل الاندثار — تشاكل التكوين الوجود المجهود — إعلان الولادة الإغراق في الفناء — قمة الوجود وواضح أن التضاد في المعنى الذي يظهر من خلال البنية العميقة للنص

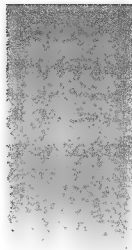
معزوفة لدرويش متجول

شحبت رُوحِي، صارت شفقاً
شعنت غيماً وسناً
كالدرويش المتعلق في قدمي مولاه أنا
أتمرغ في شجني
أتوهج في بدني
غيري أعمى، مهما أصغي، لن يبصرني
فأنا جسد.. حجر
شيء عبر الشارع
جزر غرقى في قاع البحر..
حريق في الزمن الضائع
قنديل زيتي مبهوت
في أقصى بيت، في بيروت
أتالق حيناً. ثم أرتق ثم أموت

ويحي.. وأنا اتلعثم نحوك يا مولاي
أجسدُ أحزاني..
أتجردُ فيك
هل أنت أنا؟

يدك الممدودة أم يدي الممدودة؟
صوتك أم صوتي؟
تبكيني أم أبكيك؟

في حضرة من أهوى
عبثت بي الأشواق
حدقت بلا وجه
ورقصت بلا ساق
وزحمتُ براياتي
وطبولي الأفاق
عشقي يفني عشقي
وفنائني استغراق
مملوكك.. لكني
سلطان العشاق!



— سلطة الرقيب

عبدالكريم جمعاوي

— الخليفة ونسيجه البارع في «عزيزة»

سليمان داود الحزامي



سلطة الرقيب

التشويش الأبدي على التواصل الروائي العربي

بقلم: عبد الكريم جمعاوي
(المغرب)

I. تأطير:

ثمة عراقيل في التعبير الشخصي يمكن حصرها في ثلاثة أنسقة:

1 - عراقيل فيزيولوجية، مثل الصم والبكم والتأتأة.

2 - عراقيل نفسية، مثل الخجل والاضطرابات الذهنية العميقة.

3 - عراقيل لغوية، مثل النقص في التعليم والفقر في المفردات والتركيب

غير السليم. وبينما يصعب التغلب على العراقيل الفيزيولوجية

والنفسية المرضية، لكونها من دائرة اختصاص المجال الطبي، ويتم التغلب

على العراقيل النفسية في مناخ منسجم وتبادل للمعلومات ضمن

مجموعة معينة، يبقى تحديد العراقيل اللغوية متعلقاً بالعناصر - السوسيو -

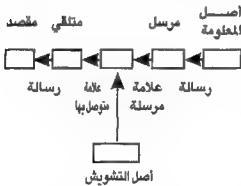
ثقافية ولا يتم التقليل من أهميته إلا ضمن الممارسة والاكتساب المنهج

لغة.

ولأجل تثبيت الأفكار المتعلقة بهذا المجال اقترح C.Shannon خطاطة

للتشويش العام للتواصل كان عنصر التشويش واضحاً فيها: وهي

سلسلة من العناصر مكونة من: أصل المعلومة الذي ينتج رسالة، والمرسل الذي يحول الرسالة إلى علامات، والقناة التي هي الوسط الذي يستعمل لنقل العلامات، والمتلقي الذي يعمل على إعادة بناء الرسالة انطلاقاً من العلامات، والمقصد أي الشخص أو الشيء الذي بعثت لأجله الرسالة. إلا أنه يمكن للعلامات، خلال عملية النقل، أن تختل - تعرقل بفعل التشويش. ولناخذ الترسيمية التي اعتمدها C. shannon لهذا الموضوع، وهي كالتالي:



وبتحديد مجال دراستنا الذي هو الأدب، والرواية العربية منه بالخصوص، سرعان ما تلوح في الأفق عراقيل عدة تعمل على اعتراض العملية التواصلية فيه. فعادة ما تكون

من محاولة الإجابة عن هذه الاسئلة
أرضية وضوابط منهجية لدراستنا.

II. في معنى الرقابة:

تعتبر الرقابة La Censure
المشتقة من الفعل اللاتيني Censere
(قوم وقدر القيمة)، في أوسع
معانيها: «فعلاً من أفعال السلطة
يحكم على إنتاج العقول (الكتابات،
الآغاني، الفنون التشكيلية... إلخ)
تمهيداً إلى مراقبتها، ويعتمد معايير
دينية أو أخلاقية أو فلسفية أو
سياسية أو جمالية... إلخ، تبعاً
للحالات والأزمان».

ومن الناحية التاريخية لم تلجأ
الحضارات القديمة التقليدية إلى
الرقابة إلا نادراً. وهنا نستحضر
محاكمة سقراط (470-399 ق. م) وهي
تشبه الملاحقة بجنة رأي؛ وكذا
القرار الذي اتخذته سلطة أثينا (411
ق. م) بحرق مؤلفات برثاغورس.
إلا أن الأمثلة قليلة لكون جل السلطات
السياسية في العصور القديمة كانت
تتقبل التعدد الديني والفلسفي ما دام
لا يضر بولاء المواطنين لها.

ويعود الشكل الذي اصطفت به
الرقابة حتى القرن العشرين في
العالم الغربي إلى انتشار المسيحية، إذ
استند الحكام في أوروبا إلى
المسيحية، وبدأت الكنيسة معهم تقوم
بدور أساسي في الرقابة على
الكتابات «فعمدت إلى القراءة
الانتقائية لنصوص الفكر والأدب
القديمة، فحذفت بعض المؤلفين،
وأبقت على آخرين اعتبرت أنهم مثلاً

العراقيل في هذا المجال ذات طابع
تقني وتحصل خصوصاً في قناة
التواصل. ففي المسرح مثلاً قد
تصعب على المشاهدين متابعة
العرض المسرحي كأن يوجد طنين في
القاعة، أو أشغال في الجوار تشير
ضجيجاً. وقد تعاق عملية القراءة
بسبب كثرة الأخطاء المطبعية وتكرار
الكلمات أو السطور أو حذفها... إلخ.
هذا بالإضافة إلى سوء توزيع الكتاب
وتسويقه فيمنع المؤلف على أثره من
الوصول إلى القراء. وثمة عراقيل
أخرى تقف أمام التواصل ذي الطابع
الأدبي، وذلك مثل انعدام المعرفة
الشاملة بالسفن، فلكي يكون
التواصل جيداً بين المؤلف والقارئ
فإن ذلك يفرض عليهما امتلاك نظام
واحد للعلامات؛ أي اشتراكهما في
الكفاية اللغوية، والسنن الجمالي
والثقافي. وعموماً يمكن للقارئ أن
يتوصل إلى معرفة كل سنن على حدة
وإن على درجات.

إن الواقع، إذن، شديد الابتذال
لتعدد الوسائط - العقبات التي لا بد
من أن نمر فيها لكي نقرأ نص كتاب.
ومع ذلك تبقى عقبة - عرقلة الرقابة
أخطر العقبات - العراقيل لما تمارسه
من تشويش، بل سلطة.

فما الرقابة إذن؟ وكيف ولماذا تعمل
على تشويش العملية التواصلية
الأدبية والروائية العربية بالحصص؟
وكيف أثرت سلباً على العملية
التواصلية بجميع أبعادها الآلية
والوظيفية، وما هي ردود أفعال
المعنيين: المرسلون (المؤلفون) كما تم
البوح بها ضمن أعمالهم؟ لقد جعلنا

لنعد إلى الرقابة بمفهومها الغيري، ونعمل على الكشف عن تماثلاتها ضمن عينة من المتن الروائي العربي وفق ما تبوح به.

III - البوح بسلبية الرقابة:

تشكل الرقابة معاناة تعمل على خلق آراء مؤلف الرواية وتجعله حبيساً لميثاق تم عقده من طرف الرقيب، يعد الخروج عنه جريمة قد تكون عواقبها المصادرة أو السجن. وهذا من شأنه أن يؤثر سلباً على عملية الإبداع التي تحتاج لا محالة إلى الحرية والانفلات من طابوات محرمات السلطة. يقول آكن روجر: «تحد من حرية كتاب القصة في العالم العربي في كتابة نصوصهم الإبداعية ونشرها عوامل عديدة مختلفة في درجاتها، وسبل عدة يعتبر النفي والسجن والرقابة مجرد سمات مكشوفة وواضحة لها، ففي المجتمعات التي تدرك قوة الكلمة، وتعتمد بالتالي إلى مراقبتها، تصبح كتابة الرواية عبارة عن عمل يتطلب المهارة والشجاعة». ومن ثم يصبح على كل عمل أدبي يرى فيه صاحبه أنه صالح للنشر اعتماد طريقة ما للوصول إلى ذلك حتى لا يكون مبرراً للكسل أو التقصير من الجهد.

وتظهر الإشارة إلى ضروب الرقابة المفروضة على الكتابة واضحة في العملية التواصلية التي تقوم بها الرواية، فلما يتم التعاطي للكتابة كمعرض على المؤسسة السياسية، فإن هذه الأخيرة تبتكر النظم الاستبدادية لنفسها كمنهج

مسبقاً بعض مظاهر المسيحية، كأفلاطون وفرجيل. وسهرت أيضاً على مطابقة الكتابات الجديدة للأحكام العقائدية التي تطلبها، بل وأنشأت على إثرها محاكم تفتيشية تحارب البدع أصدرت من خلالها قرارات قاسية، كالفراغات ومصادرة الأملاك والأحكام بالسجن والإعدام. لكن مع انتشار الأفكار الليبرالية ولجوء المؤلفين المعرضة نصوصهم للرفض إلى ناشرين أجانب، كل ذلك أصاب الرقابة بالضعف. وبعد ذلك تم وضع حد للرقابة المسيقة وحل محلها ما يعرف بالرقابة الليبرالية، ولعله هو النظام المعمول به إلى اليوم؛ إذ أصبحت حرية الرأي والنشر منصوفاً عليها في إعلانات ومواثيق حقوق الإنسان وفي الدساتير. وأضحى جديد أمر الرقابة هو الاستناد إلى القانون بدل الرقابة المسيقة التي تجري على المخطوطات المعمول بها في ظل النظام القديم.

بالإضافة إلى ما سبق يجب أن لا ننسى جانب الرقابة الذاتية المنبثقة عن مؤسسة الكتابة، والتي تنقسم إلى قسمين: منها الرقابة المنظمة وتمارس على مستوى توجيهات النص (تبع ما لا يجب أن يكون). ومنها الرقابة الكتابية التي تتم على مستوى حالات النص (تقضي ما لا يجب أن يكون بتاتاً). وكل حالة جديدة تفرض رقابة على الحالات السابقة، وهو ما ينطبق على الكاتب في الوطن العربي الذي يعيش في ظل رقابة داخلية جعلت الرقيب الداخلي ينمو فيه ويعيد انطلاقة.

وأصدرتم من هذا القرار، فإنه لا ينفذ، لأن الشرطي الذي تسلل إلى رؤوس الجميع، هو حالة نفسية أسمها مراقبة الذات، وعدم الاقتراب من «المناطق المحرمة»، وهو مقتل الأب، بل مقتل إنسانية الإنسان، يكمن هنا في هذا الخوف الذي وجد المناخ الملائم للتفتيشي فتفتشى، وشمل الجميع في الوطن العربي كله، أو معظمه، واسمه معروف: القمع، ترهيباً وترغيباً القمع العلني أو السري، لا فرق، وبذلك يظل الحديث عن الأمور السياسية عرضة للمعاناة من ويلات الرقابة والوقوع في فخ الخطر يشتت أنواعه.

IV. التمرد على الرقابة:

وبناء على ما سبق يقر أكثر من رواثي بالأثر السلبي لعامل الرقابة الذي أودى به نحو السقوط والنهاية، يستوي في ذلك الأديب والسياسي السجين. يقول ساردار إحدى الروايات، موجهاً الخطاب إلى إحدى الشخصيات: «لا تستغربي إذا قلت لك، إن أهم خاصة دافع لسقوطي، لنهايتي، كما يبدو لجميع الناس، ولي أنا بالذات، أنا أسافر إلى الخارج، خاصة إلى جنيف، وأنا أقول كلمات للناس كلمات لا تهدف إلى التأثير العاطفي، وإنما إلى فعل شيء غير محدد... الكلمة ليست السلاح، ضمائر الناس، عقولهم، وأجبيهم، السلاح الحقيقي... لست متأكد مما يجب أن أفعله، سادرس الأمر كثيراً قبل أن أفعل أي شيء، لكن أتصور السكوت الآن جريمة كبرى، جريمة يدفع ثمنها الناس المنفيون على

ثقافي تخفي من خلاله ضغوطها واضطرابها وتعمل على فرض قوتها وإجبار الكتاب على الخضوع لإرادتها. وتعد رواية «يحدث في مصر الآن» ليويسف القعيد أنموذجاً واضحاً لذلك، فقد جاءت كرد فعل تحريري على زيارة الرئيس الأمريكي نيكسون لمصر سنة 1974. وقد أشارت الرواية إلى هذا النوع من الرقابة من خلال ما جاء فيها: «ما تنسأش أن فيه ولد من البلد بيكتب روايات ويشغل في الصحافة اسمه... أكمل رئيس القرية... الكتابة عن وفاة الدببش حاتجر زيارة نيكسون بشكل يغضب الكبار اللي في مصر». فالمصادرة والرقابة واضحتان ومستفترتان للكتاب. وثمة أكثر من إشارة إلى هذا النوع من الرقابة نابعة من كلام المؤلفين أنفسهم وتظهر مدى وعيهم وإدراكهم لأبعادها، يقول ساردار رواية: «النجوم تحاكم القمر»: «أنتم تصادرون حق هذا العالم في أن يقول ما يريد، خشية إثارة الفضائح، مع علمكم بأن هذا العالم هو الفضيحة نفسها».

ويتجسد البعد السلبي للرقابة، كما هو واضح في الكتابة الروائية، فيما ينجم عن ذلك من إضعاف لعملية الكتابة وتأثير سلبي على الأدب والإنسانية ككل، والعمل على إبعاد الكتابة عما من شأنه أن يمس «المناطق المحرمة» لدى الرقيب. نقرأ في الرواية أعلاه: «فأصدرنا قراراً بإخراج الشرطة من رؤوس الكتاب»، وهذا ما لا تجرؤون عليه، فإذا ملكتكم الجراة

أن يستأنقوا ضد الواقع، أن يرفضوا هذا الواقع، أن يضعموا الأهم في أحذية السلطة التي تصبح عندئذ محابريهم». ولعل لهذه الدعاوى ما يبررها، من ذلك: «أنا نحن المجبرون على أن نراقب أنفسنا بأنفسنا، نتشدد في رقابتنا خوفاً!! الخوف، إذن، هو العدو، هو سيد الموقف، هو التابع والظل، وهو رباط القم واليد والقلم (...) إننا كسرة أقلام عتاة». وهذا ما يجب أن يتبناه الكتاب في استثناسهم ضد الواقع ورفضهم له. ومن أشكال مواجهة الرقيب المجسدة لنداء الكتاب العرب أنهم: «لا يستطيعون أن يقولوا الأشياء بغير غمغمة، وهذا ما يدفع بهم إلى التخلص من الشرطي الذي يقبع في كل رأس من رؤوسهم، ولا يجدون سبيلاً إلى الخلاص منه إلا الانتحار». مع ترجيح أن المقصود بالانتحار هو عدم انصياع الأديب العربي لما تملبه سلطة الرقيب وتمرده على ميثاقها الداعي إلى الرضوخ والولاء، فهو يعمل على أن: «يناضل من أجل رفع الرقابة على كلمته» ذلك أنه كلما كانت الحرية العقلية مضمونة إلا وازدهر الفكر وتالق الإبداع. والعكس صحيح.

٧. الخلاصة:

بكلمة، تشكل الرقابة عرقلة للتواصل الأدبي والروائي منه بالخصوص، إذ تؤثر تقنياً على قناة التواصل، وتمنع إنتاج الرسالة ونشرها وتلقيها. أكثر من ذلك تؤثر في الوقت نفسه في المؤلف من

شاطئ المتوسط الشرطي، بتقديري جميع الناس، ولكن أكثرهم السجناء السياسيون». هنا يجد المؤلف نفسه، وهو حامل الأفكار، في حيرة من أمره، إذ يرى أن الرضوخ أو السكوت جريمة في حق أفراد مجتمعه. نقرأ قول السارد: «ماذا بعد يا أنيسة؟ الأفكار أكثر من أن تحصي، الأحاسيس في قلبي تولد العذاب واللوعة، وأي انتظار، أي سكوت، بشكل أو آخر، مع الجلادين، صفعات توجه لجميع البشر خاصة السجناء». وهذا يدل على أن الكاتب والمثقف، رمز طليعته، يجبر على الاغتراب في أخصب انتماء وأعمقه. وأمام تعدد أشكال هذا الاغتراب وتنوعها عملت رجاء النقاش على ضبطها فحصرتها في «السجون والتعذيب، في الملاحقة البوليسية، والحصار الخائف في المنافي والأقبية والصحاري. في الموت - الاستشهاد، في الموت الفعلي نيابة عن الآخرين. في الهجرة خارج وإلى داخل النفس، في آلاف الاقنعة من الأسماء المستعارة والمخابى، وفي العزلة الإجبارية عن المنبع، عن الجماهير العريضة». وحتى إذا حاول أي مؤلف الوصول إلى الناس، فإن كتابه - روايته يخضع لسلسلة من عمليات الرقابة، الأمر الذي يرغمه على أن يقدم تنازلات بالم ومراراً.

وأمام تلك المعطيات جميعها تطلع علينا دعوات عدة من لدن كتاب الرواية غرضها التصدي لكل ما من شأنه أن يعرقل - يشوش على الكتابة الروائية ويشوه الإبداع. نقرأ أنموذجاً لذلك يقول فيه السارد: «على الكتاب

الناحية النفسية لما يشعر بأنه جافى
الفتنة، وأنه معرض للإجبار على
الصمت والموت الأدبي.
إضافة إلى ذلك فإن الإحساس
بالرقابة بنوعها الداخلي والخارجي
عامل أساسي يدفع الروائي إلى
فضحها، وتعداد قوانينها وإجراءاتها
الخائفة. وبفعل نضج العقلية ونمو
المجتمع الديمقراطي خصص هذا

الضرب من الكتابة مجال بحثه ورد
فعله في النص الروائي العربي
لتقويض الكليات الكتابة الروائية
التقليدية تارة، ولطرح النقيض لها
تارة أخرى؛ ذلك إن الكتابة الروائية
هي مواجهة مع النفس ومع المجتمع
ومع السلطات: مع سلطة الرقيب،
قصد إزالة أي ضرب من التشويش
والوصول إلى عمل تواصلية خالص.



نسيج بارع للخليفي

بيده التاريخ والأحداث

بقلم: سليمان داود الحزامي
(الكويت)

الأرقام، لأن الأرقام جامدة مهما تحركت، ودعني أولاً أقول إن هذه الكنانة (عزيزة) انتقل بها الكاتب بين التوثيق والتذكّر والانطباع، والتوثيق، جاء بدراسة متأنية ودقيقة لتاريخ الكويت واستطاع الخليفي ببراعة متناهية أن ينسج بين الأحداث والتاريخ (الغزو العراقي للكويت) حديثاً (أحداث عهد الشيخ مبارك الصباح قديماً)، حيث تم توقيع الاتفاقية البريطانية الكويتية عام 1899، وهذا النسيج يتمثل بشكل واضح في فصل (سلطان المكان) فهذا الفصل يتحدث بشكل تاريخي متسلسل للوطن المسمى دولة الكويت.

ولذا انتقلنا إلى العامل الثاني «التذكّر» فإن الخليفي نسج شخصيات الرواية من خلال معايشة مبنية على تذكّر الحدث أكثر من معايشته واقعياً، حيث إن الكاتب إبان الاحتلال العراقي للكويت كان خارج وطنه، ولكنه استطاع بالحس الوطني المرهف أن يكتب روايته كما لو كان يشاهد فيلماً سينمائياً عن أحداث 1990/8/2 وما تلاها، وهي قدرة بارزة عند الكاتب على هذا البناء مع الأخذ بالاعتبار الاستعانة بالمراجع

«عزيزة» هي آخر إصدارات الكاتب سليمان الخليفي وهي رواية تقع في أكثر من خمسمائة صفحة من الحجم المتوسط، وأكد أقول إنها التجربة الأولى للخليفي كرواية، فقد عرفنا الكاتب منذ أكثر من 30 سنة من خلال نصوص مسرحية كان لها صدى كبيراً في الكويت وخارج الكويت، وكتب القصة وله أكثر من مجموعة قصصية، كذلك خاض الخليفي مجال الدراسة التوثيقية عندما كتب (مقر الرشود والمسرح في الكويت)، كما طرق الخليفي مجال الشعر من خلال ديوان واحد (ذرى الأعماق)، وكذلك خاض غمار تجربة الترجمة من الإنجليزية للعربية في أكثر من عمل. أستعرض هذه الخلفية الأدبية للكاتب الخليفي منطلقاً إلى تجربة كتابة الرواية من خلال (عزيزة).

والرواية تقع في أكثر من فصل، حيث لا توجد أرقام للفصول ولكن توجد عناوين، وهذا أسلوب في كتابة الرواية لأن العناوين تشد أكثر وتعطي حيوية للنص أكثر من

الخليفي من خلال عزيزة أن يعطي المرأة حقها المتنامي في المجتمع الكويتي وحقها في أن تكون أكثر من ذلك، وأن المجتمع لا يستطيع أن يعيش دون تكافؤ بين المرأة والرجل، فعزيزة حملت الهم الوطني مثلها مثل الرجل أثناء الاحتلال العراقي للكويت، وذاقت الأمرين من صنوف العذاب والقتل والتشريد (وفاء العامر).

يبدو لي أن سليمان الخليفي كان بوجه أن يقول أكثر مما قال في عزيزة خاصة فيما يخص النمو الفكري والتطور الاجتماعي وقضاء الحرية. إن الخليفي في روايته عزيزة يصرخ قائلاً أريد وطنًا متماسكاً كما كان في السابق وأكثر، وأريد حرية لا يحدها إلا قانون العقل والمنطق.

ولا بد للإشارة بامانة الكاتب بأنه رصد عدداً كبيراً من المراجع باللغة العربية والإنجليزية وذلك لتأكيد المعلومة التاريخية والتي قد ينظر إليها البعض من باب المبالغة و التاليف، حتى يعرف القارئ أن الكاتب المبدع غير المؤرخ الموثق، لأن الخليفي كما ذكرنا في بداية هذه الدراسة استطاع أن يصنع نسيجاً متميزاً، بين ما كان تاريخاً ما هو واقع.

وكذلك تجدر الإشارة إلى أن رواية عزيزة تشكل شكلاً جديداً في بناء الرواية الكويتية التي ترصد أحداث 2/8/1990 وتجعل منها أحداثاً روائية.

واللقاءات الشخصية التي استعان بها المؤلف، مما أعطى هذا الجانب أرضاً واقعية لامت الأحداث والشخصيات.

وإذا انتقلنا إلى العامل الثالث وهو الانطباع عما حدث في ذلك الصيف المشؤوم فإننا نراه بشكل واضح (وهذا رأيي الشخصي)، على لسان الشخصيات التي لم تستطع التحرر الكامل من انطباعات الكاتب حول أزمة الغزو ونتائجها، فعزيزة قد

تكون هي الكويت وقد تكون هي الصرية، وقد تكون هي المعاناة التي عايشها الإنسان الكويتي، فهي تتحدث بلسان الإنسان المتفاعل المشوب بالحذر والمؤطر بشيء من التشاؤم، حيث نجد سيف الذي بوجه أن يتحدث أكثر مما أعطاه الكاتب من المساحة، بين هاتين الشخصيتين (عزيزة سيف) نجد نسيجاً اجتماعياً متآلفاً ومتحاباً ومتجذراً تاريخياً من خلال ربط هذه الشخصيات مع البعد الزمني بأحداث كويتية صرفة (حادثة النوخة النجدي)، والتغيير الاجتماعي الذي طرأ على المجتمع الكويتي (الاكتشافات النفطية والثروة)، وبناء الكويت الحديثة، أحداث الاستقلال، نمو الوعي الوطني، أحداث عبد الكريم قاسم.

كما لم يغفل الخليفي عن النمو الثقافي الفكري من خلال روايته عزيزة حيث استطاع أن يجعل من المد القومي حدثاً متداخلاً بالرواية دون الإشارة المباشرة له، وهذه نقطة تحسب للمؤلف، وكذلك استطاع



- من الذاكرة الحية إلى الافتراضية

د. حسن يوسف



المسرح... من الذاكرة إلى الافتراضية

بقلم: د. حسن يوسف
(المغرب)

يلاحظ المتتبع لتاريخ المسرح أن هذا الفن استطاع أن يحافظ على وجوده ضمن أشكال التعبير الثقافي التي خلقتها البشرية منذ ما يفوق خمسا وعشرين قرنا، على الرغم من تبدل الأزمان والأحوال وتطور المجتمعات. ولعل السرفي ذلك يكمن في ما يضمه هذا الفن من طاقات تعبيرية راسخة الحضور في وجدان الإنسان وفي ذاكرته. ذلك أن عريزة المحاكاة تظل قائمة مهما تبدلت الشروط الثقافية التي من الممكن أن تصدر التعبيرات النابعة من هذه الغريزة، أو تحولها، أو تمسخها، أو بالمقابل تجدها وتخلق لها وسائل وطرقا متطورة لكي تعبر عن نفسها كما هو الشأن في المجتمعات الحديثة. لذا، فعندما ربط أرسطو ظهور المسرح بغريزة المحاكاة فإنه وضع، في الواقع، يده على هذا العمق الإنساني الذي تتأسس عليه الظاهرة المسرحية، والذي يجعل الحاجة إليها قائمة في كل زمان ومكان.

وإذا كانت الممارسة المسرحية تتصل مباشرة بالتكوين النفسي للإنسان من حيث ترجمتها لهذه الغريزة العجيبة، فإن ما تتيحه من لقاء وتفاعل وتواصل بين الناس يجعلها تستجيب لنزوع راسخ في أعماق الإنسان يتمثل في حاجته إلى الاجتماع والتجمع والارتباط بالآخر. من ثم، فهي تلبي حاجة اجتماعية تدعم وتقوي الحاجة النفسية التي تعبر عنها المحاكاة، لاسيما وأن هذه الأخيرة تثير لدى الإنسان لذة خاصة غالبا ما يكون في أمس الحاجة إليها. إن استناد المسرح، إذن، على هاتين

الدعامتين: النفسية والاجتماعية هو الذي يفسر، من زاوية أولى، رسوخه وثبات وجوده، وانتظا حضوره في كل العصور ولدى كل المجتمعات.

لكن المعروف أن هذا الحضور المتواتر في كل العصور ولدى أغلب المجتمعات الإنسانية، لم يكن حضورا سهلا وطبيعيا، ذلك أن هذا الفن تعرض خهلال تاريخه الطويل لمحن وأزمات كادت أن تعصف به، فيكفي أن نذكر فقط بما عاشه في ظل مجتمعات القرون الوسطى من خلاا مقاومته لسلطة الكنيسة، أو بما أصبح يعيشه في ظل مجتمعات ما بعد الحداثة حيث تتهدده منافسة وسائل التكنولوجيا الحديثة وخصوصا منها السمعية . البصرية وتجعله في وضعية حرجة بما توفره للإنسان المعاصر من أسباب الترفيه والمتعة ضمن شروط لا يقوى المسرح، بطبيعته، على مضاهاتها ولا على توفيرها.

على الرغم من ذلك، استطاع المسرح أن يتجاوز الأزمات التاريخية التي مر بها، ولعل السر في ذلك يكمن في تمسكه بالقيم التي يظل الإنسان في حاجة إليها دائما في كل مكان وزمان، أي القيم العبر تاريخية التي تناضل من أجلها كل المجتمعات ألا وهي الحرية والديموقراطية. فالمسرح الذي ظل دائما في واجهة النضال من أجل ترسيخ هذه القيم، تمكن من التغلغل في وجدان البشرية بكيفية جعلته «فنا خالدا» لكن يلاحظ، مع ذلك، أن المسرح خلال تاريخه الطويل لم يكن يقاوم قوى خارجية

تتهدد وجوده وحسب، ولكنه كان مطالباً بإيجاد صيغ لبناء ذاكرته الخاصة التي تتهددها عوامل موجودة في صلب المسرح نفسه وفي عمق هويته. لعل أبرزها هذا الطابع العابر الذي يلازم القرعة المسرحية، والذي يجعلها شبيهة بالفعل الحسني - كما يعبر برنار دورت - تستنفذ أثناء استهلاكها.

لتجاوز هذا المأزق القدرى، اهتدى المسرح إلى تأسيس ذاكرته بالاستناد على وسيلتين هما:

الكتابة والمؤسسة

فعن طريق الكتابة المسرحية، استطاع هذا الفن أن يسجل تاريخه وأن يجعل منه حلقات متصلة بعضها ببعض. فمما الذي تبقى الآن من أسلافنا المسرحيين غير نصوصهم. بواسطتها نعرفنا عليهم وعن طريقها نتواصل معهم.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما كان للمسرح أن تتأسس له ذاكرة لولا أنه عرف كيف يخلق الحاجة إليه لدى المؤسسة، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو أكاديمية. فأحيانا كانت تتبناه الدولة أو حتى القصر، وأحيانا أخرى كان يشكل قضية أساسية بالنسبة لبعض المؤسسات العلمية كالأكاديمية أو الجامعات أو غيرها. مما لا شك فيه أن الذاكرة التي تؤسسها المؤسسة للمسرح تبقى خاضعة لإكراهاتها وتوجيهاتها ومفارقاتها. لكنها ساهمت، مع ذلك، في حفظ وتوثيق ريبيرتوار مهم جدا يشكل جزءا مهما

من الصورة التي نحملها الآن، كمعاصرين، عن ماضينا المسرحي وعن الذاكرة الحية لهذا الفن.

إلا أن ما أقرزته تكنولوجيا الاتصال الحديثة من شروط جديدة جعلت المسرح مطالباً بالتأقلم مع هذه الشروط، وذلك بالعمل على استثمار ما تتيحه من إمكانيات لكي يضمن هذا الفن حضوره وانتشاره بين الناس رغم المنافسة الشرسة التي يلاقيها من هذه الوسائل الحديثة. في هذا الإطار تندرج العلاقة التي يحاول المسرح أن يبنيها مع الأنترنت.

يمكن التمييز في هذه العلاقة بين دائرتين: دائرة الإبداع ودائرة التوثيق. وإذا كانت هذه الأخيرة هي التي تهمنا في هذا السياق لأنها تسمح لنا بإلقاء الضوء على ما يمكن تسميته بالذاكرة الافتراضية للمسرح، وتكشف لنا عن أبعاد اشتغال الأنترنت باعتباره نظاماً وثائقياً لهذا الفن، فلا بأس من الإشارة إلى أن استفادة المسرح من الإعلاميات على الصعيد الإبداعي تعود إلى الستينات من القرن 20، حيث ساهمت بعض المفاهيم المستعارة من هذا الحقل التكنولوجي الذي كان ما يزال في بداياته في إبراز بعض التجارب المسرحية التجريبية. ولعل ما بلورته إسهامات ما يعرف بـ: لوليبو Loulipo أي مشغل الأدب الاحتمالي - Ouvroir de littérature potentielle خير مثال على ذلك. ناهيك عن تجارب أخرى فردية لأسماء استعملت الحاسوب وبرامجه الأولى

في خلق أعمال مسرحية. لقد ساهم ظهور الأنترنت في إتاحة الفرصة لمختلف فنون الفرجة، وفي طليعتها المسرح، في الاستفادة منه لخلق ذاكرة ضمن شبكته، لا سيما وأن «الأنترنت يمنح للفنون فضاءات للتخزين والعرض من أهم إيجابياتها، الجمع اللامحدود للمعلومة والترهين اليومي السريع والدائم لبنوك المعطيات. ولعل هذا ما يفسر هذا العدد الهائل من المواقع المسرحية التي نعثر عليها ضمن الشبكة العنكبوتية للأنترنت.

إن للأنترنت قدرة هائلة، لا سيما في ضوء ما عرفه حقل الإعلاميات من تطوير للبرامج السمعية-البصرية، على خلق ذاكرة افتراضية للمسرح بالصوت والصورة، وعلى إتاحة فرصة انتشار الفرجة المسرحية المحمولة عبر كل أرجاء المعمور.

لكن الملاحظ أن المسرح الذي عرف كفن قائم على اللقاء الحي بين صانع الفرجة ومتلقيها، سرعان ما يتحول في إطار الأنترنت - بسبب الإكراهات التقنية - إلى نظام وثائقي هجين، مزيج بين فنون مختلفة (سينما - فيديو - فوتوغرافيا - فوتوغرافيا روائية...) ينخرط المسرح بسبب هذ الوضعية الهجينة في سياق وضع أجناسي جديد تتحكم فيه بالأساس الطبيعة السمعية - البصرية للشبكة.

في ظل هذا الوضع ننمحي، بطبيعة الحال، الجمالية الحركية وتترك مكانها لجمالية جديدة، هي جمالية العرض متعددة الوسائط Es-

سلوك فردي ينصب فيه الاهتمام على المشاهدة التحليلية التي تبحث عن المعلومة عوض المشاهدة التلقائية المنخرطة في حمأة اللعب المسرحي وأجوائه المتنوعة كما هو الشأن في الفرجة الحية.

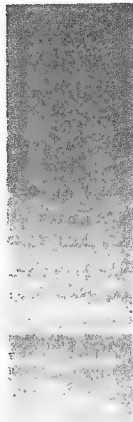
وخلاصة القول: إن المسرح بانخراطه في ما أفرزته تكنولوجيا المعلومات من إمكانات في الإنتاج والتلقي، إنما يحاول الانتماء إلى عصره وملاءمة طرقه في التعبير والتواصل مع اللحظة التاريخية الراهنة التي تتحكم فيها هذه التكنولوجيا.

وعلى الرغم من أن الذاكرة الافتراضية التي يحاول تأسيسها تبقى ذاكرة ميتة، إلا أن ارتباطه بجوهر الإنسان وبصميم وجدانه وغرائزه وروحه الجماعية يجعل الخوف عليه من الاندثار من قبيل الأوهام. فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن تعوض الذاكرة الافتراضية للمسرح ذاكرته الحية.

thetique de presentation multimedia, وهي الجمالية التي تعوض الذاكرة الحية بذاكرة افتراضية انتقائية، لاسيما وأن العرض المسرحي لا يحضر بكيته في المواقع، وإنما يحضر من خلال صور فوتوغرافية رقمية، أو مقاطع سمعية - بصرية بحيث يتخذ بنك المعطيات الخاص بالمسرح شكل نص متشعب Hypertext تهيمن عليه الصور الثابتة والمقاطع السمعية - البصرية، وتضاف إليه أحياناً شذرات من النصوص المسرحية، من ثم تغدو الذاكرة الافتراضية للمسرح قائمة على أساس، الكولاج الذي يحاول الربط بين عناصر متشذرة مفككة ومتقطعة تضيع معها وحدة العمل المسرحي.

إن هذه الوضعية الجديدة للعرض المسرحي عبر شبكة الانترنت تخلق وضعية تلق جديدة وتفرز نموذجاً جديداً للمتفرج هو المتفرج - المبحر Spectateur-Surfeur بحيث يتحول الطقس الجماعي للمشاهدة إلى





— محمد العطية: الشعر ديوان العرب مهما جرى

فيصل العلي

الشاعر القطري محمد العطية:

الشعر ديوان العرب مهما جرى

النظرة الدونية
إلى المبدعين الخليجيين
استعلاء وحسد

النثر له حق
الوجود لكنه
لن يكون قصيدة

أجرى الحوار: فيصل العلي - الكويت

البعض الآخر هذا التصنيف؟
- ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال لأنه يحمل إشكالية كبيرة وقديمة وقد برزت مع بروز الشعر الحديث وكثرة ذكر مصطلح الحدائق. كل له الحق في ما يقول ومثلما هناك الشعر الفصيح العمودي يوجد أيضا الشعر الحر ذو التفعيلة المتعددة القافية وقد برز ما يسمى بالنثر أو بقصيدة النثر والحقيقة أن الإنتاج الأدبي طالما أنه متمسك بقواعد اللغة العربية فهو إنتاج أدبي، ولكن السؤال الملح هو هل النثر باب من أبواب الشعر وهل يمكن أن نتقبل مصطلح قصيدة

يقف الشاعر القطري محمد بن خليفة العطية على حدود الكثير من القضايا الأدبية فهو لا يكتب النثر لكنه لا يرفض وجوده وإن كان لا يسبغ عليه مفهوم القصيدة، كما يرى أن لا مانع من أن يسوق الشاعر نتاجه إلكترونيا ويتمسك بوجود الناقد الجيد برغم ندرة هؤلاء كشرط لوجود الشعر الجديد. عن تلك المواقف ورأيه في الإبداع الخليجي والإعلام العربي ومسيرته الشعرية كان هذا الحوار:

● ما موقفك من التجاذب القائم حول الكتابة النثرية التي يدرجها البعض في سياق الشعر ويرفض

يتعامل مع عصر الإنترنت ولا بأس في أن يضع الشاعر شعره على موقع إلكتروني ولكن علينا أن نقوم بمشروع ثقافي ضخم لننشر الوعي عند الجمهور الذي يتعامل مع الإنترنت، فنوجهه للاطلاع على الإبداعات الشعرية إلكترونياً إلا أن تحقيق ذلك ليس سهلاً وإن كان ليس مستحيلاً.

ندرة النقد

● وماذا عن أهمية النقد بالنسبة

للشعر؟

- كل معدن نفيس بحاجة لمن يصقله وهكذا هي حاجة الشعر والشعراء للنقد وللنقاد ومتى كان الناقد واعياً لمهمته كان عاملاً إيجابياً مساعداً على دفع عجلة الإبداع وإذا لم يحصل الشاعر على ناقد جيد فإننا لن نحصل منه في المستقبل على شعر جيد.

● وهل النقد موجودون؟

- نعم ولكنهم قلة وعملة نادرة.

● من هم الشعراء الذين تأثرت

بهم؟

- قرأت الشعر الجاهلي والأموي والعباسي والشعر الحديث إلا أنني لم أتأثر بشاعر بعينه بقدر ما تأثرت بقصائد، كما أنني أحاول أن أشق طريقي بنفسني وأن أضع بصمة خاصة بي.

● وماذا عن الرمز المبهم في

الشعر الحديث؟

- لا بد أن يكون الشعر غير مباشر ويكون ذلك من خلال الصور

النثر؟ وهل سيترسخ النثر في ذهنية أهل الأدب؟

إنني أرى أن كل أنواع الكتابات الأدبية لها الحق أن تثبت وجودها ولكنني لا أستطيع أن أطلق كلمة قصيدة على قطعة نثرية بعيدة عن الوزن وإن كانت جميلة وقد تجد نثراً يتفوق إبداعاً على الشعر الموزون ولكنه ليس شعراً ولنسوف يبقى الشعر العربي محافظاً على هويته المميزة رغم كل الظروف.

الشعر والرواية

● هل سحبت الرواية البساط من

تحت أقدام الشعر الذي طالما شكل ديوان العرب؟

- سيبقى الشعر ديوان العرب رغم كل الظروف السيئة المحيطة به إلا أن الزخم الإعلامي وخصوصاً في الفضائيات العربية والتركيز على الرواية يعطي إحياء للمشاهد والمتلقي بأن الرواية تفوقت على الشعر ولا ننسى التأثير الذي تتركه الظروف السياسية وغيرها على شتى الميادين ومنها الأدبية التي تعاني من التبعات السلبية لتلك الظروف.

● يلجأ بعض الشعراء

المعاصرين لوضع قصائدهم في موقع إلكتروني لجذب القراء خصوصاً أنه لم يعد هناك من يقرأ الكتاب حتى وإن كان ديوان شعر فما رأيك بهذه الظاهرة؟

- يجب على كل إنسان أن يعايش التطور وكذلك الشاعر عليه أن

الشعرية والرموز ذات الإيحاء إلا أن الغموض المبهم أصبح عثرة في طريق الاندماج الشعري بين الشاعر والمتلقي.

● وكيف تجد الشعر في قطر؟

ربما تكون الحركة الأدبية القطرية حديثة مقارنة بالحركات الأدبية بالدول العربية الأخرى إلا أن قطر حققت قفزات عدة في شتى المجالات ومنها المجال الثقافي حيث نجد مجموعة لا بأس بها من الأدباء الشباب ومن الجنسين الذين يكتبون كل أنواع الأجناس الأدبية من شعر وقصة ورواية وهناك أسماء عدة تبشر بالخير.

● ما الدور الذي تلعبه الفضائيات العربية لنشر الثقافة؟

انتشرت القنوات الفضائية العربية خلال العقد الأخير وقد تنافست تلك الفضائيات لجذب المشاهد العربي الذي بات محتاراً بينها بيد أن تلك القنوات باتت تميل نحو الترفيه أكثر من التوجه نحو البرامج الفكرية والثقافية إلا مآندر والإعلام العربي رغم الكفاءات التي يملكها إلا أنه يعاني من انعدام الاستراتيجية الواضحة.

دونية واستعلاء

● ينظر البعض للمبدع الخليجي نظرة غير عادلة ما تعليقك؟

نعم أرى أن بعض الأخوة العرب غير الخليجين ينظرون للمبدع الخليجي نظرة دونية وتلك ظاهرة سلبية وغير حقيقية وهي

بعيدة عن الواقع فلقد أثبت المبدع الخليجي نفسه عبر إبداعاته ومن ينظر له بدونية إنما هو إنسان غير عادل أو لديه استعلاء وربما هو الحسد، وقد انحسرت مثل تلك الأمور مع التطور الإعلامي وتطور وسائل الاتصالات وكثرة السفر.

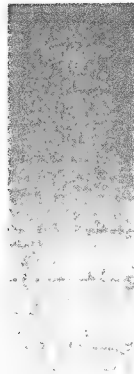
● وماذا عن أهمية تكريم الأديب المبدع أثناء حياته؟

- إن قمة السرور لدى أي شاعر أو أديب تتمثل في مدى تأثير هذا الشاعر وإبداعه على الناس ومدى انسجامهم مع قصائده وحفظها وتداولها وهذا هو التكريم الحقيقي للمبدع الذي لا يحصل للأسف على حقه إلا بعد وفاته بينما نجد إعلام المجتمع يتجه نحو أناس أقل إبداعاً وفائدة. لذا نجد أن الأديب لا تعرفه إلا القلة ولا تعرف مكانته إلا النخبة.

من قصائده الأخيرة

العودة

أتيتك أبحث عن مستقر
وأنفص عني غبار السفر
ففي ناظري امتداد الليالي
وفي مقلتيك انبلاج القمر
أتيتك تحت ظلال الفؤاد
وحبر الشعور وبرد النظر
فلما زرعْتُ حقول الحنين
وجدتك أسمى جذوع الشجر
ودفئك أجمل ما في الظلال
وطلعك أجمل ما في الثمر
وقلبك أحب ما في الوجود
وحبك أروع ما في القدر



- عيناك زادي

د. سعد عبدالعزيز مصلوح

- السر

د. حسن فتح الباب

- قيامة ناريمان

عبدالمعزم رمضان

- الربيع

رجا القحطاني

- الشاعر

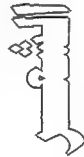
عصام ترشحاتي

- لا جديد

جميل داري

- الآخرون

السماح عبدالله



عينك زادي

شعر: د. سعد عبد العزيز مصلوح - الكويت

يَا زُورَقاً شَسَّارِداً أَلَوْتُ بِهِ اللَّجْجَ
وَأَغْلَتْ أَلَهُ تَبِجٌ مِنْ قَوْقِهِ تَبِجُ
أَلَقْتُ بِهِ الرِّيحُ فِي غِيَّانٍ مُظْلَمَةٍ
طُخْيَاءٍ تُغْمِي بِهَا الْأَخْدَاقُ وَالسُّرُجُ
جُبُّ تَمَطَّى التَّوَانِي فِي غِيَّابَتِهِ
حَتَّى كَأَن تَوَانِي أَيْلَهُ حَجَجُ
هَوْنًا هُدَيْتَ، فَعَيْنُ الْعِشْقِ مُبْصِرَةٌ
وَمَالِمَ لَذْهِبِهِ أَمْتُ وَلَا عِوَجُ
فَأَمْتُ عَلَى الْعِشْقِ آيَاتُ مُبَيَّنَةٍ
وَحُجَّةٌ دُونَهَا تَسْأَلُ قَطُّ الْخُجُجُ
لَبِنٌ تَقَرَّرْتُ مِنْ ظُلْمَانِهِ سُودَفاً
رَأَمْتُ قَجَرًا وَرَاءَ الْأَفْقِ يَنْبَلِجُ
ظَاهَرْتُ عُفْرًا مِنَ الْأَخْزَانِ قَدْ رَسَخَتْ
بِكَ لَحْلُ خُشْيَةِ الْأَضْلَاجِ تَنْسَحُجُ
تُرَاعَةُ لِشَوَى فِي الصُّدْرِ قَدْ فَهَقَتْ
بِحَاجِمٍ ثَارَ فِيهِ النُّفْعُ وَالرَّهْجُ
لَيْسَ سِوَاءَ قَنَارِ الْعِشْقِ مَرْحَمَةٌ
إِنَّمَا اصْطَلَيْتَ قَدَمَ الْبَرْدِ وَالْخُلُجُ
حُبِّكَ أَغْرَى بِي الْأَفْرَاحَ فَأَنْبَجَسْتُ
عَيْنٌ مِنَ الْأُنْسِ فِي الْأَعْمَاقِ تَبْهَجُ
حُبِّكَ آيٌ مِنَ الرُّخْمِ وَشَجَاهَا
رُخْمِي، وَمَا وَشَجَّتْ آيَاتُهُ يَشْجُ

مُدَّ غَمَابَ طَيْفِكَ عَنْ عَيْنِي مَا بَرِحَتْ
عَيْنَايَ بِالْحَسَنَةِ الْمُسْتَوْنِ تَحْتَلِجُ
وَأَنْدَالَ كَالْمُهْلِ نَمَعْتُ كُنْتُ أَحْبَبْتُ
سَأَلْتُ عَلَى إِيْرِهِ مِنْ مُهْجَتِي مُهْجُ
أَسْأَلُ الْعُشَّ عَنْ الْفِي قَلْبِي يُجِرْنِي
مَسُّ الْفِرَاشِ وَهَمُّ الْبَرْجِ وَالْأَرْجُ
وَحُطُوءُ قَلْبِي أَتَاهَا الْأَرْضُ مِنْ وَلَهْ
وَكَاذِبُكَ مَنْ إِيْقَاعِهَا الدَّرَجُ
تَكَادُ تَسْتَبِقُ الْأَبْوَابَ مَقْدِمَهَا
وَيَسْتَنْهِي لَحْنَهَا الْمِقْدِيحُ وَالرُّجُ
وَضِحْكَةُ فِي سَمَاءِ الْبَيْتِ صَافِيَّةُ
لَا وَافِرُ الشُّغْرِ يَحْيِيهَا وَلَا الْهَرْجُ
وَنَحْنُ هَيْئَتُ خَلْفِي مُوَاتَّبَةُ
يُغِيرِي بِهَا الْمَرْحُ وَالْطَّنِيرُ وَالْهَرْجُ
وَرَوْعَةُ لِيَشْفُو فَرْعًا عِشْهَا
يَا مَا أَمِيلُ مَا خَاطُوا وَمَا نَسَجُوا
يَابَهُجَةُ النَّفْسِ هَلْ فِي قَالَةٍ حَرْجُ
فِي نَعْتِ حُسْنِكَ؟ بَلْ حَدِّثْ وَلَا حَرْجُ
عُمْرِي قَطَعْتُ وَأَوْزَارِي عَلَى كَتِفِي
قَدْ رَاوَعْتُ خَطْوِي الْأَوْحَالَ وَالزَّلْجُ
جَوَابُ غَمِيرٍ يَمْضِي غَيْرُ مُخْتَلِبِ
كَمِينِ غَدْرِهِ مَهْوَى وَمَقَرَّجُ
لَا يَنْتَبِهُ هِيَ الدَّرْبُ إِلَّا رَيْثُ يَفْطَرُ
دَرْبُ مِنَ النَّفْسِ فِي عَمِيَّةٍ يَلِجُ
وَلَيْسَ زَادَ سِوَى عَيْنِيكَ فِي سَفَرِي
جُوعِي لِقَائِكَ فِي الْأَخْبَاءِ يَغْتَلِجُ
أَشْرَيْتُ رُوحَكَ فِي رُوحِي رَجِيْقُ سَنَا
كَأَنَّ رُوحِي بِرُوحِ الْكَوْنِ يَمْشِي رَجُ



شعر: د. حسن فتح الباب - مصر

وحدك تطرق الدروب
 لتسأل اللحد
 يا أيها الغريب
 عن سرها الدفين
 وسر هذا الكون
 عن دورة القلک
 عما وراء الليل والنهار
 تعاقب الفصول
 عن قصة الإنسان
 والشيطان والملک
 عن خبر يقين
 تسأل عن سر خفي
 سر اللحد
 سر الوجود
 سر خبي لا يبين
 في صُفرة الظنون
 وبُصرة الحق المبين
 وبُصرة المستضعفين
 في مصرع الطغاه

ومطلع العُناء
في عودة الحياة للمّون
في رحلة المصير
مازلت تسأل اللحد
يا أيها الغريب
تسأل: هل هناك من نُشور
وجنّة للعارفين المتّقين
والشرفاء الرُحماء
والصابرين والمقاومين؟
وحدك تسأل اللحد
عن سرها الدفين
وسر هذا الكون
وفجأة وجدت ما افتقدت
لبّاك طائرٌ ملائكيّ
يطلع من غمام المغيّب
يسطع من لحدٍ قريب
ينضح بالدم الخضيب
مضمخًا بالندّ والكافور
والمسك والريحان والورود
وجدته يُسفر عن ضاحي الجبين
عن روعة اليقين
عن شرف الغادين
وخسّة الباغي الخؤون
حرية السجين
وشقوة السجان

وجدته في الحكمة الغراء
وظلمة الجنون
وانبلج السر الدفين
سر اللحد والوجود
سر الحياة والممات والنشور
سر النذير والبشير
عن آية الخلود
معجزة الشهيد



قيامه ناريمان

عيد المنعم رمضان - مصر

في الخامس من فبراير
تلد الأم الطيبة ابنتها البيضاء
تغطيها بالبرنس
وتدحرجها نحو ذراعين وقورين
ذراعي سيدنا القديس الطيب
كي يجتاز بها الشيوخه
ويقبلها
يصل إلى شط مامل
لما يياس من رقتها
ينظر عبر ممرات المستشفى
منذ قليل كان يفكر في العائلة
وفي بيت سلالة
في أرجاء الدنيا المستقلة على مائدة
في كيف الأيام ستصعد برج القوس
وبرج الأسد
وبرج الحوت
وبرج الجدي
وبرج الحمل
وتجلس لما تتعب قرب نهاية برج الدلو

يفكرُ فيما سوف تقولُ له العرافةُ

لما تمسكُ قبضتَهُ

تفرّكُها مثل الخرقَةِ والمزولةِ

فتخرجُ منها أشباحُ الغرباءِ

المختبئين وراء ظلال حديقتهِ

في الخامسِ من فبرايرِ

قبل الظهرِ

وقربَ قدومِ الأخوةِ والأخواتِ

يطلُّ من النافذةِ هواءٌ أزرقُ

قد يتحول في ثانيةِ

يصبحُ يابسةً تندلقُ على يابسةِ

ثم تضيعُ اليابستانِ

ليظهرَ موسيقىٌ يتركُ سيارتهُ الفولفو

في ميدانٍ لاتعرفهُ الشاهدةُ

يحييها

الأمُّ تمدُّ يديها كالنادمةِ

على أسماءٍ ضاعت منها

تدعوها أنْ تدنو

أنْ تنسابَ من النافذةِ

وتجلسَ حول المهدِ

ستتمثلُ الأسماءُ جميعاً

تشهقُ مثل الغايةِ

ثم تمرُّ أمام الأمِّ

الأولُ ثم الثاني ثم الثالثُ

تلمسُ راسيها

وتطيرُ إلى النافذةِ
ورغم ظهورِ النارِ الأبديةِ
وظهورِ الألفِ المائِلةِ إلى أعلى
أعلى
والألفِ المحبوسةِ خلفِ غشاءِ المهبلِ
وظهورِ الحركاتِ الأخرى
الميمِ الفخمةِ
والياءِ المهملةِ كأنْ ستعيشُ طويلاً
والراءِ العطشانةِ
والنونِ الجالسةِ أمامِ البابِ
لتصنعِ خمراً
والنونِ المتكئةِ خلفِ البيتِ تعدُّ نشيداً تقليدياً
رغم ظهورِ الروحِ
ودونِ هواءِ مخزونِ في الرئةِ
سترفعُ يدها الأمُّ وتبتهلُ إلى اللهِ
وتهمسُ: ناريمان
وحينَ يعودُ الأبُ
سيحملُ آلهُ
سيحاولُ أنْ يفتتنَ بما يحدثُ
محتمياً بالأطفالِ الملتفينِ حولهِ
وبالجوعِ إلى أغنيةِ
كان أبوه يغنيها:
نَمْ يا حبيبي سالماً
نَمْ ناعماً
نَمْ حاملاً



الربيع

شعر: رجا القحطاني - الكويت

يا للمدينة بالضوضاء مثقلة
يقطع النفس فييهامها مـخلب الملل
ويا لها لغة الآلات مزعجة
لا يفقه الذهن والإصغاء في شغل
ما أطيب المكث في البـيـداء كـسـاملة
اثوابها الخضـر نسج العـارض الهطل
هذا الربيع ضحكوك الوجهه مؤثلق
والعـيش تبـدعه الأنداء بالجلل
كـانـما الأرض جـسم ذاب من سـقم
لما تشـافى ارتدى من أجـمل الحلل
في الروض راحة نفس لا مثـيل لها
ورجع ذكرى لماضٍ مُفـعم الجـذل
فالطير تشدو على هام الربى مرحا
كـالـناس مـسـرورة بالمربع الخـضل
هـذي النـسـم أحنى من يد ربقت
عليّ يد ملئت بالحب والغـزل
والحـسـن في الروضـة المعطار منسكب
على بسـاط من الأزهار مـكـتمـل
والسحر حول الغدير العذب منتصب
على رداء من الأطيـار غـيـر خـل

ويقبـل اللـيل عـنوان السـكون فـسـفـرُ
 واهـنـاً بـمـرأى الدـراري حـلوة الشـهُـر
 مـما أـطـيب المـشي في أفـيـاء وارفـة
 تحوي المـفاتن كـالعـذراء في خـجل
 إذا رآى الطـرفُ حُسنـاً غـيـر مـصـطنع
 تسـاقت النـفس حـسـاً يـانع الأمل
 والله لو رغبـتـني طـوع مـقـدـرتي
 لاخـتـرت بـين الرـبـى حـلـى ومـسـرتـحل
 لم يـخلـق المـرء كـي يـحيـيـا بـلادـعـة
 ومـوجـد الحـسن لم يـوجـده غـيـر جـل
 كـفـاك كـدأ فـليس العـمر مـضـيعة
 يا سـاجـن الوـقت بـين البـيت والعـمل
 فـلا تـضع مـا أحـل الله مـن مـنع
 فـالعـمر أسـرع مـن إغـفـاء المـقل

الشاعر

شعر: عصام ترشحاني - فلسطين

الإهداء: «إلى غالية»

أنا الذي يقول يا حبيبتي
ما يشتهي..
أنا الذي يُوَحِّدُ الأشياء،
يفصلُ الأشياء..
أنا الذي...
لا فجرَ لي
ولا.. مساءً
أنا اختلاف الليل والنهارِ
وانقلاب الصيف والشتاء..
أنا الذي...
تُطاولُ المدار قبضتي
وساعدي..
تغفو عليه الأرضُ والسماء..

لا تسالي حبيبتي
مَنْ يقطف القمرَ
ويمنح الشروق لونه..
ويبدع الميقات والسفر...؟

لا تسالي..
مَنْ يدفع الأحلام نحو نارها
ويسكن الفناء...؟
أنا الذي
يُطَيِّعُ الزمانَ والمكانَ
أنا الذي بروحه،
يُجاسد المطر..
ويوقظُ النعناعَ،
من صباحه،
والحُبُّ من رقيقه المضاع..
فسافري حبيبتي
ما شئتَ في دمي
وإن أردتِ أخرجي
كوردة الهواء..

يا طففتي..
يا حيرة الشُّعاع..
أنا وأنتِ
توأمينَ نملاً الفراغِ
أنا وأنتِ عاشقانِ
نسحر المدى..
لكننا..
في لحظة قصيرة،
سمَّيْناها الوداعِ
نجوع يا حبيبتي
نموت في حديقة الضياع...

لا جديد

شعر، جميل داري - الامارات العربية المتحدة

الإهداء: إلى شجرة الشط

إذا ينبغي أن أجدد حزني العتيق
ينبغي أن اهاجر من جسدي الآن
مستوطناً في غياهب صمت عميق
أتسلّى بسفك الهواء
أعلقُ روعي بحبل القصيدة
مُستنشفاً ذكريات (الحريق)
لا جديد
عليّ إذا أن أعلق في عنقي
جرس الأبيدية
الكلام تهدلّ قبل الأوان كنهدي صبيّة
هكذا يسير قطار الليالي
ويزرعني حلاًماً ذابلاً في أبيض المساء
ويقصُّ على الآخرين ضالتي
وأنا مثل فزاعة الوقت منتبذ في عرائي
أتلقّي تهكّم كلّ الطيور
وطعنة كلّ الهواء

أحاول ترميم روعي الكسيرة

في قوافي الحياة الأخيرة
أي شيء يكرس هذي الحياة
وروح من الرمل بالنار معتصمة
آه.. لابد من جيل آخر ارتقيه
لكي تنتهي محنة الكلمة

قسماً... يا نغماً صرّج بالحزن حياتي
ساظل العمر أشدو
وأعيد الخصب للأرض الموات

ليس لي في هذه الليلة إلا صوتك المزمّن
أقتات صداه
ليس لي إلا خيال احتسيه
كلما ادنيته تاه
قيل للقلب: تمن الآن شيئاً
قال فوراً:
أتمنى قبل موتي أن أراه

الآخرون

شعر: السماح عبد الله - مصر

يمرون مثل الوحيدين قدام بابي
ولا يطرقون
أرَبْتُ ما بي
أصب لي الشاي، أسمع ما يتيسر من غرفة
الناي ثم أضُمُّ الكتاب إلى ركنه
وأوسطنُ زهرية الورد بين الأريكة والنافذة
وأظُلُّ وحيداً يطولُ بي الليلُ
ياخذني لداراته وغواياته وعذاب الجفونِ
وهم - مثل أي وحيد -
يمرون قدام بابي
ولا يطرقون

بياع الفرح

لم يأتنا منذ سنة
قال العجائز: قدماه كلتا من كثرة اللف على
اليبيان
قال العاشقون:
ربما وهو يبيع الفرح للنسوة أغوته امرأة

قال : طول العمر يأخذ مني الناس ولا يعطون
فلأتبع خطاها

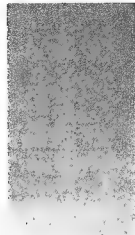
علها تمنحني من فضة الكفين أو من لمعة
العينين أو من
رنة الخلخال

قال حراس المدينة : عله استوحش طول الليل
في هذي المدينة

قال المغني : ربما يا إخوتي كثرت مواويل
الحنين برثة العيدان ، أو طالت نداءات الأحبة في
ثقوب الناي فارتجفت خوالجه ، تضايق من أنين
، الشوق جرب بلدة أخرى وناساً آخرين
قالت النسوة : طالت غيبة الفراح حتى جفت
الأوراق فوق الشجر

، العالي ، وحتى كفت الأطيار عن نقر الزجاج
خرج الأطفال للشارع ، في أيديهم الورد وفي
عينهم زقزقة الطير وقالوا :

نحن أوحشناه والورد الندي سيدل خطوته
وزقزقة الصباح الحلو سوف تشد ضحكته إلينا
فتعالوا خلفنا سيجيء لابد يجيء



مجدد

-مبدع

يوسف ذياب خليفة

بقلم : يوسف ذياب خليفة - الكويت

يسير في الشارع بهدوء... وحده
لا وجود للناس..
المتاجر.. فارغة
المقاهي.. فقط أكواب ترتفع منها السخونة
عبر الشارع... صدمته سيارة
تجمع المارة حول جثته.. يحتضن دفترًا وقلمًا

واقع الدم

الطفلة لأبيها...
- بابا.. هل صحيح أن بابا وماما يجب أن
يناما في غرفة واحدة؟!
- نعم بنيتي
- إذا لماذا تنام مع تلك المرأة الغريبة ولا تنام
مع ماما (ميري)؟!

«اختلاف في وجهات النظر»

- إذا... هل تعتقد أن كلا الحزين سوف يقدم
على مخاطرة قد تآثر على خطة اللجنة المركزية

في إيجاد حل جذري لمشكلة رأس المال اللازم
لمشروع الاكتفاء الذاتي.. خاصة بعد الأزمة
الآخيرة؟

- أعتقد أن كوب شايك بدأ يبرد!

أولويات

راجع كل احتياجاته للسفر
نقود.. أدوية احتياطية.. واقيات ذكورية
أقلعت به الطائرة..
نسي أخذ إخلاص زوجته معه.

تربية

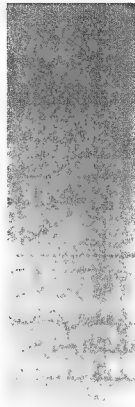
«الصدق أفضل من الكذب»
«الاعتراف بالحق فضيلة»
«الكذب يؤدي بصاحبه إلى جهنم»
هذا ما تعلمه في المدرسة اليوم..
تقدم إلى والده..
أبي .. لقد كسرت من دون قصد لعبتي الجديدة.
عادل إلى غرفته بخد متورم.

الفتاة في القمامة

بجانبيها ورقة.. التقطتها ورمتها في القمامة..
لم ينتبه إليها أحد
تعثر طفل أمامها.. ساعدته على الوقوف
ومسحت على رأسه
مدت يدها تساعد امرأة على تجاوز عربة طفلها
الرصيف.
لم ينتبه لها أحد..
أتى من كانت تنتظره فرحلت معه..
الكل حديق بها وأعينهم تهتف.. «عاهرة».

الخيال

كان عطشاناً
في غرفة المعيشة.. والده يقبل سماعة الهاتف
في غرفة النوم.. والدته تقبل هاتفها الجوال
في المطبخ رأى علبة مياه غازية على قطعة
قماش
أخذ يسحب القماش لتسقط العلبة بين يديه
بجانبي العلبة.. سكين مطبخ كبيرة.



- الطرف الآخر من الجسد

محمد أبو معتوق

- صورة سالبة

عمر أبو القاسم الككلي

- العهدة

د. مصطفى رجب

- علي بابا

سمير عبدالفتاح



الطرف الآخر من الجسد

القصيدة

بقلم: محمد أبو معتوق
(سورية)

عندما صحت من تأثير المخدر وأنا ممدد على السرير في المستشفى..
اقترب مني الطبيب الهندي بابتسامة ملوغة بالأرواح النبيلة
المتناسخة وطلب من الممرضة الهندية المجاورة أن تجفف حبات
العرق على جبھتي، ثم قال بلغة إنجليزية منكهة:

فابتسمت ابتسامة واهنة وطلبت
من الطبيب أن يريني كليتي الميتة
التي احتملتني نيفاً وخمسين عاماً،
ثم دخلت مع كليتي الأخرى في
الغيوبة وتركتاني ودمي رهينتين
من رهائن التلوث من المنبع حتى
المصب. لقد دفعني الدم القامض
لأتذكر كلام علماء البيئية: الأرض
مهددة بالتلوث، وهذا يعني أن
الأرض صارت تحمل كليتين
معطوبتين مثلي وها أنا أحاول أن
أفكر بنوع الكوكب الذي يجب أن
نتعاون معه، واسمه ومسافته،
وطرق الاتصال به حتى نستعير
منه (كلية) حية لتنظيف الأرض
وتبديل كليتها المعطوبة، ثم يحضر
لي الطبيب الهندي كليتي الميتة على
طبق، فأنمل زرققتها وبردها وآتأمل
وجه الطبيب ودهشتي، وتنتابني
هاوية من التلاشي والانخفاف

. الشكر لله أنت في حالة جيدة.
فتحاملت على نفسي وابتسمت
ابتسامة واهنة ثم تحاملت على
ابتسامتي واستدردت إلى جهة
النافاذة.
قال الطبيب: المخدر كان قوياً،
والغيوبة كانت طويلة.. لا تبذل
مجهوداً كبيراً.. الصحو التام
سيتملك إليك كما تسلك المخدر قبل
العملية.

بعد مدة صحت صحو تاماً
وبدأت الألام الفظيعة، وكنت أطلب
بزيادة جرعة المسكنات والمخدرات
حتى أتلاشي وأغيب وكان الطبيب
الهندي يؤكد لي عندما يكون الألم
كبيراً.. هذا يعني أن فرص الحياة
أصبحت كبيرة أيضاً، لقد استهلك
جسدك من الدواء المخدر كميات تكفي
لقتل فيل هندي يبدو أن الكمول التي
تشربونها في بلادكم قوية.

فتتجرعني كأساً وراء كأس، حتى
أثمل من وطأة النقاوة والصحو،
وتغص هي بدورها من هول التلوث
واللغات.

واحد مثلي في آخر المشوار
ينصاع لمنجزات عصر لا يحس
نحوه بالحفاوة، ويتأمل انتصارات
هذا العصر بوصفها من منجزات
الشیطان، ثم يقعد إلى الكلية
الصناعية ليمسح ذاكرته ويشعر
بالحفاوة والابتهاال، ويا أيها الحديد
القليل كنت أخاطب جهاز الكلية
الصناعية، ماذا تفعل بطابور
المنتظرين الذين لا أهل لهم ولا سند
وتنقض عليهم دماؤهم مثلما يفعل
المغول بقرية بحرية ضئيلة.

لذلك حاولت أن أتعلم اليوغا.. لم
أكن في آخر المطاف أؤمن بالحديد
ولا بالكلية الصناعية، لذلك حاولت
أن أتعلم اليوغا.. اليوغا حالة
تستطيع من خلالها أن تخاطب
كليتك بوصفها كياناً مستقلاً
تستطيع تحويل برامجه وإرادته
وتعديل قناعاته لصالحك.. واليوغا
فن قائم على التركيز والتجاهل، ثم
حاولت أن أتوهم وأنا أتابع التأمل
والتركيز أن كليتي قد خرجت مني
وقعدت قبالي وبدأت بالاحتقان
مني. ثم حاولت بالمزيد من التركيز
أن أمنعها من تحقيق أهدافها، مذكراً
إياها بأيام الحب، حيث كان الدم
يشعل المخيلة بالأهداف النبيلة
والأهداف الدامية وأحاول أن أتذكر
جرحاً غابراً، وأحاول أن أتذكر دماً
لامعاً تقصد مني. يا للأيام الماضية،
والحياة التي لا تحدها الأخوة

فأحس بنفسي وقد ربطت إلى
شاحنة هائجة وهي تجر جسدي في
برار وعرة ملتوية.

قبل إجراء عملية زرع كلية جديدة
كنت في بلدي أذهب كل أسبوعين
إلى قسم الكلية الصناعية في
المشفى الحكومي وأربط جسدي
إليها بالأنابيب وكانت الكلية
الصناعية بحجم شاحنة وكانت
الدروب طويلة ووعة وكنت أغمض
عيني لأتذكر البحر والحيتان البعيدة
التي تخرج رؤوسها من الموج
الأزرق وتفتح أفواهها لتسال الله أن
يمنحها كليتين إضافيتين لتقدر بهما
على احتمال التلوث والإقلاع عن
فكرة الانتحار على الشواطئ
الغربية.

عندما صحوت.. سألت عن
الشاب الهندي الذي منحني كليته،
فأجابني الممرضة: بأنه ممدد في
الغرفة المجاورة، وبأن أحواله
عادية. عند ذلك صرخت:

- ليت الربة «شيفاً» تمنحه كلية
كلية القدرة، فما دامت تمتلك عشرة
أذرع فلا بد أن يكون لها عشرة كلى،
وتقدر على التناسخ في أجساد
مريديها من المتبرعين المجاورين
لتعويضهم عما فقدوه.

قبل إجراء العملية كنت أخاطب
نفسي.. أي شيء سيعاخذك
ويجاريك.. مادام دمك ينقض عليك؟
عندما كنت أذهب إلى الكلية
الصناعية في المشفى الكبير في
العاصمة وأقعد إليها مبتهلاً حتى
تتبدى لي في هيئة أم عظيمة، ثم
أفتح لها أوردتي.. وأبادلها أنخابي

والواجبات.

ثم أنهض لأعد العدة لجلسة اليوغا القادمة قبل أن يحين موعد الذهاب إلى طابور الكلية الصناعية آخر الأسبوع، ثم اقترب إلي أحد الأصدقاء وهمس إلى أذني التي تشبه كلية مجوفة.

ليس من حل إلا الذهاب إلى الهند للحصول على كلية جديدة، كلية ليس لها ذكريات.

ولكن الهند بعيدة؟!

الحياة هنا بعيدة أيضاً، والهند أقرب إلى الروح والأهداف. والناس هناك متعاونون مع من يتناسخون فيهم، وعليك لتحقيق ذلك أن تتفقه في فلسفات الحلول والارتحال والتقمص والتناهي، فمادام بوذا قد بادل الإمارة والقصر بظل شجرة، واستطاع بذلك أن يتطهر ويدخل في الصفاء والنقاوة دون الاستعانة بالكلية الصناعية، فلا بد وأن كثيرين منهم يستطيعون من خلال النرفانا أن يبادلوا كليتهم بصحن من حبات الفول الناضج، فالكثيرون منهم بسبب المجاعة والديمقراطية يقدرون على الاعتقاد أن حبة الفول لم تتشكل عبثاً في هيئة كلية صغيرة وأن دورة تناسخها الطويلة النبيلة تستطيع أن تدخلهم في الطمانينة والتعويض.

أستطيع من أجل ذلك أن آخذ معي شاحنة مملوءة بالفول.

خذ معك شاحنة من العرفان والقدرة على التأمل والإصغاء، وعندما تصل إلى هناك تذكر عمر أبوريشة وقصيدته (معبد

كاجورا)..

كاجورا.

من منكما أعطى لصاحبه الأمان.

أنت أم الزمان؟

وعندما تفعل تأمل الهند بمحبة، فعندما يأخذ كائن مثلك كلية تخص قارة اسمها الهند عليه أن يترك فيها شيئاً غير كليتين معطلتين من وطأة الخوف والعناء.. وها أنت وبعد أن أضعت فرصتك تحاول أن تأخذ فرصة كائن سواك، لذلك تذكر أن المعتقدين (بالنيرفانا) يحسون بأنهم لم يخسروا شيئاً هاماً، غير أنهم وهم يتأملون جسدك وتقلب نظراتك يشعرون بأنهم قد ربحوا روحك برمتها.

ثم كان صباح وكان مساء، وكانت الخليفة هاجعة والحياة وبدأت خارطة الهند تتخاطر إلي في هيئة عروس ترقص وتدور، وتدور وترقص حتى تكل الأرض من قدميها، وكانت حبات العرق المبارك تتلامع على جبهتها من جهة الملائكة، ثم بدأت تتشوش الرؤيا بسبب التلوث والحموضة واقترب موعد الغسيل.

تقول زوجتي بعد أن تتأمل زرقتي وضع أمري:

حاول أن تبيع البيت وتحصل على بطاقتي سفر، لنقلع معاً. أنت إلى الهند، وأنا إلى جهنم الحمراء حتى أخلص من كليتك وأجدد روحي وشبابي بكلية هندية مستعارة.

ثم أتأمل صمتها وأقانيم غضبها، فأجد الحق معها. لذلك أحمل

جسدي وكليتي وعشر ليرات من الدم الملوث منطلقاً إلى سفارة الهند ومكاتب بيع البيوت والعقارات.

عندما صعدت وزوجتي إلى الطائرة، خطر ببالي أن أتجه إلى الربان لأسأله عن أحوال الطائرة وأحوال كليتيها، وهل تعمالن بصورة جيدة فأنا لا أثق بمخلوق له كليتين معطوبتين حتى ولو كان هذا المخلوق طائراً، غير أن زوجتي انتهرتني وضاعفت من ضغط الزرقة والتلوث في روحي ودمي.

ثم أقلعت بنا الطائرة، وبعد دقائق حاولت أن أتناول حبوباً منومة حتى لا أحس بتبدل الضغط الذي ينتابني من الجهات الثلاثة، جهة زوجتي، وجهة الجيوب الهوائية في طريق الطائرة، وجهة كليتي في طريقي، يا الله ما أعذب أن ينام الإنسان قريباً منك وهو في الطائرة دون أن يتذكر شيئاً سوى ومضات الهيولى الأولى وأنت تعطيهما الأذن بالحركة والدوران لتبدأ مشروع تشكيل الخليقة والخلق، يا الله لو أن الطائرة تنطلق بنا إلى سدره المنتهى تحف بنا الملائكة التي تشبه عرائس من الهند بأنوف مزينة بالخالخيل، وحولهن رجال من الهند أيضاً يجملون سلالاً مملوءة بالكلبي بعد أن عادوا من موسم وفير.. يا الله لماذا تلعب المصادفة دوراً ثالثاً لتكون الجنة في الطرف الآخر من السماء، وتكون الهند في الطرف الآخر من الأرض، ثم التفت إلى زوجتي النائمة وقد غمرتني أفكار هندية.. وأتأمل وجهها وأصيح، إن وجهها

هندي المروءة والتقاطيع وتشبه امرأة عريقة هي (أنديرا غاندي).

وعندما وصلت الطائرة إلى المطار وازلنا، كانت بعثة من المستشفى الهندي الذي حجزنا فيه مسبقاً حاضرة للاستقبال ومعهم محفة لحملي غير أنني أكدت لهم قدرتي على متابعة الطريق ماشياً.

لكنهم لم يلتفتوا للكلام وحاول أحدهم أن يقنعني بالانجليزية بأنني منذ اللحظة أصبحت في قبضتهم وليس من طريقة للتسوية سوى الانصياع، وبأن آهتهم ومعتقداتهم شديدة الوطأة عليهم وشديدة الرافة بالغرباء.

بعدها دخلت في الصمت والانصياع وأنا أتلوى من وطأة الرافة وغرابة النظرات، ثم تنبعت إلى جلود الفريق الطبي الهندي التابع للمستشفى. كانت جلود الفريق تلتصق بالزيت المبارك والقداسة وكانت محاجر عيونهم خارجة إلى جهة المحفة. في المستشفى بدأت الفحوصات والتحليل وأدخلت إلى حرم الكلية الصناعية ووجدتهم هناك يعاملونها بتبجيل ومدارة كأنها بقرة مقدسة، وقد أخبرني أحدهم أن هذه الكلية انتزعت من سفينة جانحة كانت بمثابة مستشفى طبي عائم، ولكن التيارات أدخلتها عنوة إلى الشواطئ الهندية الضحلة، بينما كانت في رحلة من اليابان إلى المحيط بقصد معالجة أحد الأثرياء المتنفذين، وبأنها (أي الكلية الصناعية) تعتبر مقدسة لأنها جاءت من البحر، وقد

للتناسخ والتكاثر في غيرنا من الأمم والأيام. لذا نقدم (كلانا) لنساهم في تنظيف الأمم والشعوب من ضغط العنف والدماء التي تجتاحها، إنني أقبض منك ثمن ما أعطي لاستعين به على متابعة العيش في بلادي، لكنني أقدم لك شيئاً لا تضاهيه كنوز الأرض (كليتي)، وتقدم لي شيئاً لا تضاهيه كنوز الأرض رغبتك في التعايش معي ومحبتني في الطرف الآخر من الأرض، لذلك دعني أتاملك لأيام كثيرة حتى أحبك وبعدها ستحبك كليتي وتذهب إليك برغبة منها وتتعاون معك، ولأنني كذلك سأجعل من غرفتك مزاراً لي.. وسأضع بخوراً وتوابل وطيباً حتى تتحرك طبيعتك وتتقرب مني.. وتتحرك طبيعتي وتتسرب إليك. ولأنني أعطيك شيئاً له نظير عندي فأنا أتمنى أن يطول عمرك وكهولتك حتى لا يموت بعض مني فبك، وسأعلم أولادي الصفار على محبتك مثلما يحبون أباً بعيداً تنبض في إحدى خاصرتي كلية أب قريب. يومان، ثلاثة، أربعة أيام من التأمل والإصغاء والبخور والمتابعة، حتى صارت كلية الرجل الهندي تنبض إلى جهتي وتخرج عليه ولم تعد قادرة على احتمال موضعها وضغط السوائل التي تتدفق إليها، عندها نهض الرجل الهندي كأنما يعاني من مغص في خاصرته وأعلن استعداداه لتقديم الأضحية، ثم بدأت بعدها حركة كثيفة صامتة، وأدخلنا معاً إلى غرفة العمليات، وعندما تم كل شيء وأخرجت مني

أدخل هذا السرد الطمأنينة إلى روحي، لأنني مثلهم كنت أعتقد أن البحر طيب ولا يخرج إلا طيباً.

كانت تكاليف الاستلقاء في غرفة مجهزة من غرف المستشفى الهندي باهظة، ليس بسبب تعاليم «شيفا» وأذرعها الكثيرة التي قد ينشغل بعضها بجيوب المرضى مثلما ينشغل بعضها الآخر بصياغة الحياة وترميم الجراح. وكانت زوجتي تنفق الكثير من أمومتها وهي تقوم بحساب المصاريف.

عندما تمكن الأطباء في مكتب حجز الكلى من إتمام المطابقة بين مصيبتني وكلية رجل متبرع، عقد المسؤولون في المكتب اجتماعاً حضرته الضحية تم فيه إيضاح الشروط وتحديد الأتعاب.. ووافق المتبرع على المقايضة رغم أن الثمن الذي سيتقاضاه أقل من حصة أي من الأطراف الأخرى في المكتب والمستشفى، ثم أدخل الرجل إلى غرفتي ليحصل التعارف، وكان الرجل حذراً ومستغرباً وكانت زوجتي حذرة ومستغربة. عندما دخل الشاب الهندي إلى غرفتي في المستشفى، توقف قبالي ثم ضم كفيه إلى وجهه وأنحنى قليلاً كأنما يطلب مني تكفيراً عن ذنب سيرتكبه ثم تبرع على الأرض مثل بوذا نحيل.. وعندما استوى في قعدته.

سألني إن كنت أعرف الانجليزية، فهزنت رأسي موافقاً.. بعد ساعات من التأمل بدأ مخلصي الهند الكلام: - إن شعب الهند ما عاد قادراً على التكاثر في أرضه وهذا الأمر يدفعنا

على الاتصال. وبدأت أنتبه كثيراً إلى زوجتي وغرابة روحها والتفاتاتها وضياح أمرها ثم صارت تبكي عندما اقترب موعد عودتنا إلى الوطن وتضرب قبضتها إلى صدرها والجدار وهي تقول:

- يجب علينا أن نلتقي به..

- لماذا فعلها ومضى.. ليته كان منتبهاً إليّ..

وكنّت أستغرب منها ذلك وأقول في نفسي: الذهاب إلى الوطن والانصراف إلى الحياة اليومية والأولاد سيساعدانها على الخروج من هذه الحالة.

عندما وصلنا إلى بيتنا القريب من البحر.. كانت زوجتي تغسل جسدي كل يوم.. وعندما تقترب بوجهها من الجرح الذي خلفته العملية.. كانت تقترب بشفتيها لتقبل بشغف الموضع الذي تقبع خلفه الكلية الجديدة، لذلك كنت أخمن أن زوجتي تحاول أن تقبل رجلاً آخر غيري، رجلاً يقبع في الطرف الآخر من الأرض، والطرف الآخر من الجسد.

كلية مينة، وأدخلت إلي كلية شابة تخص الرجل الهندي الذي لم تدخل جسده سوى المباضع والخيوط، وعندما تم كل شيء، تم نقلنا إلى غرفتين متجاورتين.

عشرة أيام من المعالجة والمتابعة وتناول الوصايا والعقاقير والكلية الجديدة تنبض إلى جهة الغرفة الأخرى حيث يتمدد الرجل الهندي، ثم بدأت الجدران والأيام تحول بينها وبين التواصل والحنين ثم قبعت الكلية الجديدة في مكانتها وانصاعت لي.. بعدها دخلت زوجتي فزعة وقالت لي:

- الرجل الهندي ذهب دون كلمة وداع. هل نقدر أن نذهب إلى بيته عندما يعطونا الأذن بالخروج.

ثم حاولت أن تتساءل عنه كثيراً وعن عنوانه، وبدأت ألمح على تقاطيعها حزناً لا تقدر عليه سوى النساء المتيمات، وبدأت تدخل في النحولة والشرود ثم حاولت في مرات عدة أن تبحث عن عنوان الرجل الهندي الذي منحني كليته غير أنها لم تجد خبراً أو أثراً يعينها



صورة سلبية

الجمهورية

بقلم: عمر أبو القاسم الككلي
(ليبيا)

يسيرون في شوارع. كانوا يتحركون قرادى وأصحاباً (ليس أكثر من ثلاثة). إيقاع حركتهم كان متبايناً وكانوا يعطون، في مختلف حالاتهم وأوضاعهم، انطباعاً قوياً بالتجهم والتوتر. لباسهم كان عادياً وألوانه من أكثر الألوان استعمالاً (دون أن يكون موحداً) وكانت الإضاءة مركزة على نحو يحول دون ظهور ظلالهم. أحياناً يقف اثنان أو ثلاثة (كما يقف المعارف والأصدقاء الذاهبون في عجلة من أمرهم عندما يلتقون عرضاً) ليتبادلوا التحايا والحديث (الذي لم يكن مسموعاً)، في بعض الحالات يقترب أحد من المتحدثين فيبترون لقاءهم ويتفرقون مسرعين. تعلق الموسيقى فينتبه الجميع. وعندما تخفت يهتفون:

- نعم نعم. نعم نعم. نعم.
لم يكن علو الموسيقى يستمر طويلاً. لكنه يتكرر على نوبات قصيرة متتالية مفصولة، في كل مرة، بهتاف: نعم نعم. نعم نعم. نعم. وكان مدة الهتاف تستغرق، أحياناً، مدة أطول من مدة نوبة علو الموسيقى.

إضاءة القاعة لا تتجاوز الحد الذي يمكن الجمهور من تبين الكراسي... الممثلون (وهم ذكور وإناث ومن أعمار متمايضة) يجلسون في القاعة متناثرين (لا يزيد عدد الجالسين متجاوزين عن ثلاثة). الستارة مرفوعة والركح في إظلام تام. هناك موسيقياً (من نوع المارشات) منخفضة جداً، وبين الحين والآخر، ترتفع، وبشكل مزعج أحياناً، لمدة ثوان.

انبثقت الدقات التقليدية رصينة، وقورة وأمرة فاطفت، فوراً، أضواء القاعة وران الإظلام الكامل لمدة دقيقة. ارتفعت، أثناء ذلك، الموسيقى بمستوى معقول ونهض الممثلون صائحين:

- نعم نعم. نعم نعم. نعم.
أضيء الركح تدريجياً، فأنكشفت خلوه من أي ديكور واكتسأؤه بالسواد من كافة جوانبه. فوراً أخذ الممثلون في مغادرة القاعة والصعود إلى الخشبة. لم يردوا تحية الجمهور وعمدوا، حالاً، إلى التحرك على الخشبة معطين انطباعاً بأنهم

العشدة

بقلم: د. مصطفى رجب
(مصر)

بصره.. تابعهما فاندسا في اكوام
الصحف القديمة أسفل سريره
الجريد.

عاد إلى سيجارته، فوجدها قد
لفظت آخر أنفاسها، ندم على اندماجه
مع الصرصارين.. امتدت يده إلى
العلبة ليشعل غيرها.. لكنه توقف
فجأة.. التفت إلى ساعته.. ثلاث
دقائق بعد منتصف الليل.. عاد إلى
الكتاب فاطر الهمة، تداخلت السطور
أمام عينيه.. ما للسطور تقاطع بعد
أن كانت متوازية؟ ما لها تنحني
وتتلوى بعد أن كانت مستقيمة؟
الحروف المتجاورة تقطرح الغرام
بشبق ظاهر.

والنقاط «تنتلط» فوق حروف لا
تريد نقاطاً.. أجرت عيناه محاولات
صامتة مستميتة للصلح بين النقاط
والحروف.. ابتسم لأن تغيير وضع
النقاط وتبديل ترتيبها على الحرف
ولد كلمات جديدة.. بعضها مضحك..
وبعضها يتجافى عن الأخلاق
العامة.. وبعضها لا معنى له على
الإطلاق.. تماماً ككلام الدبلوماسيين

لم يهتم بإزاحة التبغ المحروق الذي
تساقط منطفئاً على ملايسه، ولماذا
يهتم بذلك؟ إن ما يهمه حقاً أن علبة
سجائره توشك أن تنتهي، وما زالت
أمامه ساعات ثلاث حتى يبدأ عذابه
اليومي بحثاً عن النوم. ساعته تشير
الآن إلى منتصف الليل تماماً.. ولم
يعد في العلبة إلا ثلاث سجائر،
وأمامه مائة صفحة يريد أن ينتهي من
قراءتها.. ترك الكتاب قليلاً، وأخذ
يمتص الدخان في تلذذ غريب، كأنه
يريد أن يستمتع بمنظر سيجارته
وهي تحتضر بين يديه بلا شفقة.

هو أيضاً يمتصونه بلا شفقة، إنه
يحترق كسيجارته تماماً لكي يتلذذ
الآخرون، وقعت عيناه على
صرصارين يتطارحان الغرام بشبق
ظاهر، هو أيضاً يبحث عن صرصار
يطارحها الغرام.. أطفأ سيجارته بلا
وعي، وألقى بالكتاب في غير
احترام.. وطفق يتأمل الصرصارين..
لكن متعته لم تستمر.. إذ يبدو أن
صوت إلقاء الكتاب أزعج
الصرصارين فجرياً بعيداً عن

لديه أصلاً.. فالزواج والشقة مشاكل تقليدية.. وهو إنسان غير تقليدي.. رسالته في الحياة هي رعاية الأخلاق العامة.. والحفاظ على عهده.

الدولة بكل هيلها وهيلمانها تأمنه على شعارها.. وهو يرى أنه جدير بحمل هذه الأمانة.. يرى نفسه بلا مشاكل من أجل الحفاظ على هيبة الدولة المتمثلة في شعارها من عبث العابثين.. صحيح هو لا يرى علاقة واضحة بين دبلوم الصنایع (شعبة النسيج) الذي يحمله وبين مهمته الجسيمة تلك؟ أين ما درسه.. الزخرفة.. الأصباغ.. الكي.. الطباعة.. عيوب النسيج.. عيوب الغزل.. الرسم الصناعي؟.. ومع ذلك فلا بد أن هناك حكمة ما بين دراسته وبين وظيفته.. وهذه الحكمة وإن خفيت عليه هو، واضحة في «مخ» الحكومة.. عندما قذفت به القوى العاملة إلى وظيفته تلك «سكرتارية مكتب الوزير» كساديجن..!! لم ينم ليلتها.. تخيل أن الله عوض صبره خيراً.. وتخيل أنه سيكون الرجل الثاني بعد السيد الوزير..

فوجئ عندما جاء ليتسلم عمله.. أن لمكتب الوزير مديراً بدرجة كيل وزارة، وثلاثة مديري عموم، وتسعة رؤساء إدارات.. وأربع عشرة شعبة متفرعة عن الإدارات التسع.. لكل منها رئيس شعبة ووكيلان.. وهو القاسم المشترك الأعظم بين هذه الرؤوس الكبيرة جميعاً فكل قراراتهم وتوجيهاتهم وتعليماتهم هراء ولغو فارغ ما لم تمسسها عهده، عندما اختاروه لحمل خاتم شعار

عن السلام.. الحروف تتعري وتنتراقص.. ويصبح منظرها مخجلاً.. استغفر ربه واستعان.. وألقى بالكتاب جانِباً.. مد يده إلى علية سجائره.. توقف.. أربع دقائق بعد منتصف الليل.. ست سنوات وهو مقبور في هذه الحجرة الحقيرة.. نصف الراتب تقريباً يحال إلى دفتر التوفير.. وجنيهان يسافران أول كل شهر إلى أخته الأرملة العمياء العجوز.. والباقي يعيش منه.. أكلاً.. وإيجاراً.. وكتباً.. وسجائر، والصصيلة ستمائة جنيه.. هيه!! هانت!!.. ها هو ذات يقسترب من الفرج!!.. فبعد تسع سنوات سيكون لديه ألف وخمسمائة جنيه.. سيدفعها مقدم إيجار شقة متواضعة.. بعدها يبدأ في التوفير مرة أخرى ليستكمل مشروع الزواج التاريخي الذي نذر نفسه لإتمامه.. بسيطة.. وما التسع السنوات في حياة الإنسان الطويلة.. العريضة!!؟

الصبر مفتاح الفرج، والله يوفي الصابرين أجرهم بغير حساب يوم القيامة.. شيء طبعي.. في الدنيا لا أحد من الناس يحاسب الصابرين.. أو حتى يهتم بهم.. أفياحاسبهم الله يوم القيامة؟.. هناك عشرات الحلول التقليدية لمشكلته.. يستدين مثلاً.. يسرق.. يفتح محللاً تجارياً صغيراً.. يقبل هذه الرشاوى التي تعرض عليه غدوًك وعشياً.. لكي يوافق على وضع عهده فوق الشهادات المزورة.. هو دائماً يختار الحل الأسهل.. أن يصبر.. فالزمن.. كما قيل له.. كفيل بحل كل المشاكل.. ثم إنه لا مشكلة

كلما فكر بهذا الشكل اهتز جسمه
واقشعر بقوة.. أنا الدولة.. الدولة
تعيش في.. آه.. لو كانت الحكومة
نكية لأعطت لكل موظف راتباً
يتناسب وخطورة عهده لتحميه من
الإغراءات التي يتعرض لها.

ظهر الصرصاران مرة أخرى..
يبدو أن الأنثى قد حملت فهي تنهذى
في ثقة وخيلاء.. ولا بد أن الذكر هو
الذي يسير أمامها حذراً متلفتاً
يتحسس الطريق.. امتدت يد
الصرصار تبحث عن زاد.. وامتدت
يده هو إلى علبة سجائره.. أشعل
واحدة.. ثماني دقائق بعد منتصف
الليل.. هرب الصرصاران مع فرقة
عود الثقاب..!!

الدولة.. انتفخ، شعر بأهمية جعلته
دائماً مهموماً.. لا يستطيع الجلوس
على المقاهي العامة.. لا يستقبل في
حجرته كل من هب ودب.. لا يزور
من أصدقائه إلا من يماثلونه في
الأهمية، مدير المخازن، رئيس قسم
المشتريات.

ليس صحيحاً أن يقاس الإنسان
بمقدار ما يملك من مال، المال زائل ولا
أمان له، ولكن المقياس الصحيح
للإنسان هو «عهده».. فعلى الرغم
من أن عهدة مدير المخازن أكثر
حجماً.. وتحتاج إلى عدة غرف..
ولكنها دون عهده أهمية.. فهذا
الخاتم الصغير الذي يقبع في درج
مكتب صغير.. هو الدولة.. ياه..!!!



علي بابا..

بقلم: سمير عبد الفتاح
(اليمن)

«تك.. تك.. تك»

نجوم النوم تهتز عند الأفق:

«تك.. تك.. تك»

(علي بابا).. افتح عينيك.. لا أرق
عند الأفق.. لا خيام.. ولا نوم.. (علي
بابا) ثبت سمعك من جديد:

«تك.. تك.. تك»

تسمع بوضوح وقع حوافر
الخيول.. قوية.. وثقيلة.. كأنها تحمل
أشياء.. نعم.. كنزك (علي بابا)
تحمل.. الخيول تحمل كنوزك..
(قدور ذهبية مملوءة بالأوراق..
أو اني فضية مملوءة بالحبر.. ستائر
حريرية ملفوفة داخلها أقلام...)..
كنزك (علي بابا).. إنس أرقك وانطق
كلمة سر:

«افتح يا أرق.. افتح يا ليل.. افتح يا
نسيم.. افتح يا نسيان.. افتح يا
بركان.. افتح يا كل شيء»..

انطق (علي بابا).. مفاتيح كنزك
من قعر بئر حلقك الجاف وقص آثار
سعدك.. (علي بابا).. تدثر فالبرد
شديد خارج الخيمة وارفح ياقة
قميصك وطارد الخيول.. خيول

وهج جفنيك الناري يتألق عبر
المكان وينعكس على البعد.. الأرق
يتسع ويأخذ مداه ويسحب يقطتك
ويلقي بها أمام عينيك.. (علي بابا)
الأرق يصنع طنيناً يبعد النوم عنك
ويدخلك في متاهات القلق.. (علي
بابا) سقف خيمتك فضاء أسود..
شعيرات بيضاء تلعب عليه.. لكن
سقف خيمتك ليس السماء.. مديك
في الفراغ وتابع أنامل يدك داخل
الليل الأسود المزيغ وارتجف عندما
تصطدم يدك بالجدار.. استدر
بجسدك المرهق نحو الباب واهدأ
عندما ترى من الباب السماء.. (علي
بابا) هرب النوم منك فطارده في
الخلا.. (علي بابا).. حبال الخيمة
تهتز على وقع خيول من بعيد
وتضاعف الحمرة في عينيك..
تحسس براويز جدار الخيمة وتأكد
من أن الخيمة تهتز.. (علي بابا) الخيمة
تهتز على وقع خيول من بعيد.
لا تخف (علي بابا).. ارفع رأسك
بمحاذاة باب الخيمة.. اغمض عينيك
التوقدتين وارفح السمع:

كنزك.. سر (علي بابا) فالنوم يمتطي
أحد تلك الجياد عند الأفق:

«تك.. تك.. تك»

حوافر وحوافر.. خطوات
وخطوات.. البرد يريح عينيك
المحمرتين ويرجف قدميك المثقلتين
بالقلق ويشعرك بالخطر.. لا تتوقف
(علي بابا).. كنزك يكاد يمس الأفق.

لا تقف (علي بابا).. الريح ما
يعصف بجوار قدميك:

«شش.. شش.. شش»

(علي بابا).. لا تفزع.. صفارة
قطار مرت بجوارك فقط.

«شش.. شش.. شش»

قطار آخر شارده.. لا تفزع (علي
بابا).. ابتعد قليلاً عن منتصف
الطريق:

«شش.. شش.. شش»

قطار تائه آخر.. إنذاراً ابتعد قليلاً
للاعلى:

«شش.. شش.. شش»

قطار آخر؟! لا يهم.. (علي بابا)..
كنزك فوق الخيول.. كنزك (جنيتات
أطفال.. أباريق حلوى.. سلاسل من

صلصال.. ألواح تلج...) (علي بابا)..
قطار آخر فلا تفزع.

طابور أمامك.. لا تقف (علي بابا)
اترك بطاقتك في نهاية الطابور
وانطلق وراء خيول كنزك.

لا تتعب (علي بابا).. لا تدخل اليأس
إليك.. الصحراء واسعة لكن أفقها
ضيق، ستخفيها (علي بابا) بخطواتك..
(علي بابا).. كنزك (خيول مجنحة..
أحلام أطفال.. غول يحمل ابتسامة
يلهاء.. نجم تائه.. قارورة مارده
مكسورة.. أقذار صدئة..)، لا تنم هـ
نا.. (علي بابا).. السباق ما زال طويلاً
والحوافر تبعد.. (علي بابا).. الهت
وتسلى بعد حبيبات الرمل:

«واحد.. اثنان.. ثلاثة...»

(علي بابا).. أيقظ اليقظة فيك..
المغارة أمامك.. إلته.. إلته.. إلته،
لقد انتهت الرحلة.. قل كلمة سرك
(علي بابا):

«افتح يا دهر».

أغلق باب المغارة من الداخل وأطلق
الشمس ونم حتى تأتي الخيول مرة
أخرى.

حقوق المرأة في المجتمع الإسلامي

يأتي على مثاله ليكون تقديمياً، أو غير تقديمي في نظر المعجبين، أو غير المعجبين، بل نزل يقرر الوضع الحق لنظرة المرأة كما يراها الله، أو نزل يقرر الصورة التي تمثل كفاية المرأة الروحية والحسية. وليست حقوقها مجرد حلية سطحية، عاطلة من الواجبات، تتباهى بها المرأة في مجال التقديمية، إنما هي حقوق أعطيت لها لتؤدي دوراً أو مهمة في الحياة تلائمها فإذا قصرت فيها، فقد قصرت في حق الله والدين، وحق نفسها ومجتمعها. وإذا ما تابعتنا تاريخ المرأة إلى عصر النهضة نجد أنه لم يقرر لها أية حقوق إلا في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي. بعد أن توسعت النهضة الصناعية في أوروبا، فاجتدت مع توسعها أسلوباً جديداً للحياة، واضطرت المرأة إلى أن تخرج إلى العمل في المصانع والشركات، وكانت الحاجة إلى عملها أعظم ضغوط على الرجل، جعلها تفتح فمها بالمطالب وتقاضيه بما سمي حقوق المرأة، ولكن الفرق بين الحقوق التي أعلنها الإسلام، وبين إعلان آخر من حقوق المرأة الوضعية هو فارق المصدرين (السماء والأرض، والخالق والمخلوق). بل إن الإسلام قد انفرد بحقوق لم تدع إليها التشريعات الوضعية حتى الآن، وهو عدم تكليف المرأة ما لا تطيق، أيًا كان هذا التكليف، سواء بدنياً أو عقلياً، مادياً أو أدبياً، وأنه لم يفرق بين القوي والضعيف، أو الغني والفقير عند إعطاء هذه الحقوق، بينما لم توضع الحقوق في التشريعات الوضعية إلا لتطبيق لصالح أصحاب النفوذ والأغنياء.

د. ثيلى خلف السبعان

من الكتب التي تناولت مبادئ الإسلام وتعاليمه بأسلوب عصري كتاب (حقوق المرأة في المجتمع الإسلامي) للمؤلف الدكتور مصطفى إسماعيل بغدادى، الذي فاز بجائزة التاليف في المسابقة الدولية التي نظمتها (منظمة أسيسكو) للتربية والعلوم والثقافة، وقد حرصت المنظمة على إصداره باللغة العربية واللغة الإنجليزية والفرنسية لنشره في الدول المسلمة غير الناطقة باللغة العربية.

وقد احتوى على العديد من المواضيع التي تهم المرأة، منها تاريخ المرأة خلال العصور، حيث كانت في المجتمعات القديمة تعيش حياة لا تقل عن حياة الحيوانات العجماوات، وكانت ذليلة النفس، قليلة الرجاء، لا كيان لها ولا ميزان، ولا آدمية ولا شخصية معتبرة، ثم مشت القرون الوسطى وثيداً، فإذا بها تخرج منها وهي إحدى ثلاث:

إما سيدة سكنت القصور، وإما فتاة سكنت الدير، وإما عجوز شمطاء اتهمها الناس بالسحر. حتى جاء الإسلام فخفض لها جناح الرحمة، وشملها في جميع تشريعاته بعطف وكريم وأعطاهم من الحقوق ما لم تحصل عليه من قبل، وسما بها إلى مرتبة رفيعة، لم تصل إلى مثلها في أية شريعة من شرائع العالم، قديمة وحديثة، وسوى بينها وبين الرجل في شؤون الحياة ولم يفرق بينهما إلا حيث تدعو طبيعة كل من الجنسين، ومراعاة الصالح العام، وصالح الأسرة بل وصالحها نفسها، وقد يرى بعض الباحثين ذلك تقديمية، سبق بها الإسلام زمنها بقرون كثيرة والحق أن الإسلام حين نزل بتلك الحقوق لم ينظر إلى ما ستبلغه المرأة من تطور، يعمل على أن

موقف ابن الشجري من شعر المتنبي

الأندلس وابن القطاع، وابن الحاجب، وابن هشام وابن الشجري)، وتكشف الدراسة عن اهتمام ابن الشجري بشعر المتنبي، فهو لم يكن كسابقين مهتماً بزاوية واحدة إما شرحاً، أو كشفاً عن مشكلة أو معرباً له، بل جمعت آماله هذه كلها، فضلاً عن فضل كامل خصصه للحديث عن إبداعاته الفنية، وما تفرد بها، بداه بقوله (فصل أنبه فيه على فضائل أبي الطيب)، وذكر فيه كثيراً من أبيات المتنبي، ولم يكتف بذلك، بل نقل كثيراً من أقوال القدماء في الكشف عن عبقرية المتنبي كما كشفت الدراسة أن كثيراً من شراح المتنبي كانوا يقلون عن ابن الشجري نقلاً مباشراً، أو غير مباشر، مصرحين بالنقل مرة، ومغفلين الحديث مرات عدة، وما ذلك إلا لأن ابن الشجري قد درس المتنبي دراسة محب للشاعر، راغب في الكشف عن سر خلوده، وجودة إبداعه.

ولا عجب قال الشجري شاعر هو الآخر قيل أن يكون نحويًا، ولذا نجد كثيراً من آرائه قد تفرد بها، ولم يقل بها أحد قبله. ومن هنا جاءت الدراسة وافية، ودليلاً على عمق الخلفية العملية للكتور ليلي السبعان التي تناولت هذه الدراسة بوعي، وقد كان زادها الصبر، وهدفها النفع.

ووددت إثراء المكتبات العربية بمثل هذه الدراسات المفيدة، لتظل النهضة العربية والفكرية سائرة بإذن الله على طريق النجاح، ويلوغ الغاية.

د. مصطفى إسماعيل بغداد

من الدراسات الحديثة الصادرة عن حليات الآداب والعلوم الاجتماعية في جامعة الكويت دراسة حول موقف (ابن الشجري) من شعر (المتنبي) للمؤلفة (الدكتورة ليلي خلف السبعان) المستشارة في قطاع البحوث والمناهج في وزارة التربية، وعضو هيئة التدريس في جامعة الكويت. كلية الآداب. قسم اللغة العربية وآدابها.

وتهدف الدراسة إلى الكشف عن جهد ابن الشجري في إعراب أبيات المتنبي، وحل مشكل أبياته، وبيان مدى تأثيره بالسابقين، وأثره في اللاحقين.

وتلقي الضوء على علمين كبيرين من أعلامنا، هو المتنبي أكثر شاعر تناوله العلماء بالدراسة والتحليل، والآخر هو ابن الشجري أحد كبار العلماء والنحاة في القرن السادس الهجري.

وتدور الدراسة حول موقف ابن الشجري من المتنبي في كتابه (الأمالي) وهو كتاب رائد من كتب النحو التعليمي، الذي لا يدرس القواعد كما وردت من خلال أبواب النحو فحسب، وإنما يتعرض لها من خلال النصوص، وهو ما أطلق عليه اسم (النحو التطبيقي).

وعلى الرغم من أن النحاة قد حددوا منتصف القرن الثاني للهجرة النبوية نهاية للاستشهاد بالشعر على قضايا النحو، فإننا قد وجدنا اهتماماً كبيراً من النحاة بشعر المتنبي.

ويكفي للتدليل على مدى اهتمام النحاة بشعره أن أول شارح لهذا الشعر هو (ابن جني)، ثم (الربيعي) وابن سيدة

رابعة الأدباء

د. سعد بن طفلة يحاضر عن الخطاب المدني الكويتي

ألقى وزير الإعلام السابق الدكتور سعد بن طفلة العجمي في رابطة الأدباء محاضرة عنوانها «الخطاب المدني الكويتي» والتي أدارها الكاتب وليد المسلم.

تحدث بن طفلة عن ضرورة تحديد مفاهيم سياسية كويتية، ودخول مفاهيم سياسية جديدة على الساحة العالمية، وقال: «الخطاب المدني الكويتي يطالب بدولة مدنية طرحها الأباء قبل نصف قرن من خلال الدستور الذي يساوي بين الجميع، وأوضح بن طفلة أن هناك من يمارس السياسة بشعارات دينية ومن يمارسها بشعارات مدنية، مؤكداً أن التيار المدني هو صمام الأمان لهذا البلد، لإيمان أصحابه بالتعايش مع جميع أبناء المجتمع دون النظر إلى انتماءاتهم أو طوائفهم، وكشف بن طفلة على ضرورة تحديد مفاهيم الخطاب المدني الكويتي لأن الكويتي في مكانة مع الخطاب الديني.

إبراهيم الخالدي في يوانه الجديد «احتمالات المعاني»

صدر للشاعر الزميل إبراهيم الخالدي ديوان شعر جديد عنوانه

«احتمالات المعنى» والذي رصد فيه الخالدي رؤى فلسفية متنوعة في دلائلها وأشكالها، ليقول في إحدى قصائده:

يا هذا المتغابي
كم تشبه وجهها
خبائي فيه صحابي

كما تحدث الشاعر في قصائد أخرى عن طفولته، إلى جانب قصائد وطنية أهداها إلى وطنه الكويت يقول في قصيدة «تحب الكويت»:

أحب الكويت بصفارات إنذارها
وجار يهدد
وغزو يشرد

وأهدى الخالدي بعض قصائده الديوان إلى سليمان الفليح، وإلى ابنته هلا، والإنفاضة الفلسطينية.

إدارة الآثار والمتاحف:

آخر الأعمال الميدانية في مواقع أثرية إماراتية

ضمن الأنشطة الثقافية لدار الآثار والمتاحف في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أقيمت محاضرة لأعضاء «البعثة الكويتية البريطانية في المدرسة القبلية، ألقى فيها الدكتور هايكو كالويت بحثاً عنوانه «الآثار في صحراء الجزيرة العربية.. النتائج الميدانية لمنطقة خور المناهيل في أبو ظبي».

«خليل اسماعيل.. الضاحك الباكي»، بالإضافة إلى كتب أخرى توثيقية انتهجت طريقاً شاملاً من أجل تعريف الجيل الجديد بهذه الفرقة التي حملت على عاتقها مسؤولية تطوير الفن المسرحي المحلي، والوصول به إلى مستويات راقية، بفضل ما تتضمنه من كتاب ومخرجين، ومؤلفين متميزين.

المستشارية الإيرانية

مؤتمر «التواصل الثقافي ضرورة استراتيجية»

نظمت المستشارية الثقافية الإيرانية في الكويت مؤتمرها الثقافي السنوي الأول الذي جاء بعنوان «التواصل الثقافي ضرورة استراتيجية» وحضره نخبة من المفكرين، والكتاب، وذلك بمناسبة احتفال الجمهورية الإيرانية الإسلامية، بالذكرى السنوية السادسة والعشرين لانتصار الثورة الإسلامية.

ألقي في الجلسة الافتتاحية للسفير الإيراني لدى الكويت جعفر موسوي بحث تحدث فيه عن ضرورة التقارب الفكري بين المجتمعات الإسلامية، كما ألقى المستشار الثقافي الإيراني حسن فاكزند كلمة رحب فيها بالمشاركين في هذا المؤتمر ولقد تضمن المؤتمر أربع جلسات تناولت العديد من القضايا التي تهم المجتمعات الإسلامية، والمرأة المسلمة وتقريب المذاهب الإسلامية،

كما تحدث الدكتور مارك بيتش في بحثه عن «آخر نتائج التنقيب الأثري في جزيرة مراوح في الإمارات».. وأدار المحاضرة الباحث الإماراتي عيسى عباس.

وتطرق بيتش في نحته آخر المراحل الاستيطانية في موقع جزيرة مراوح الاماراتية، التي كانت بعد منتصف الألف الخامسة قبل الميلاد، كما ألقى كالويت الضوء على آخر الأعمال الميدانية في موقعي خور المناهيل، وحزمة خور المناهيل الواقعين في أقصى الجنوب الشرقي من صحراء الإمارات.

فرقة مسرح الخليج العربي

كتب وثائقية لمجموعة من الباحثين

بمناسبة مرور أربعين عاماً على تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي صدرت العديد من المطبوعات الوثائقية ومنها «السجل الوثائقي للأعمال المسرحية لفرقة الخليج العربي 1963-2004» بالإضافة إلى كتاب «محمد السريع فنان الذاكرة» من إعداد صالح الغريب، وكتاب «صقر الرشود غاب وقت التوهج» من إعداد محبوب العبدالله، ثم كتاب «ملتقى صقر الرشود المسرحي الأول» والذي يتضمن البحوث والدراسات التي قدمت في هذا الملتقى.

وأعد عماد جمعة كتاباً عنوانه

الاحتفال بمئوية يحيى حقي

أحيا أكثر من 75 باحثاً وناقداً في مختلف المجالات ومن دول عربية وأجنبية مئوية الأديب. يحيى حقي صاحب قنديل أم هاشم، والروائي وكاتب القصة القصيرة الأبرز في العالم العربي، والذي انسجم في الوجدان العربي بسبب صدق كتاباته، وعمق نتاجه الأدبي.

وتضمنت الندوة التي شارك فيها نخبة من الباحثين والأدباء محاور عدة منها يحيى حقي ناقداً، ومترجماً، وكتابة السيرة الذاتية، ويحيى حقي قاصداً وروائياً، وقضية الهوية، إلى جانب. محور حول فيلمين من عامه القصصي هما «قنديل أم هاشم» و«البوسطجي»، ثم عرض فيلم عن المقابلات التلفزيونية معه، كما ألقى الروائي العراقي فؤاد التكرلي كلمة باسم المثقفين العرب، تحدث فيها عن يحيى حقي، ثم تحدثت ابنة المحتفى به نهي يحيى حقي عن والدها في حي السيدة زينب.

السيرة

تكريم الشاعر والمسرحي الراحل ممدوح عدوان

كرمت وزارة الثقافة السورية الشاعر والمسرحي الراحل ممدوح

ومن المتحدثين في هذا المؤتمر الدكتور محمد الشريف، والشيخ عبدالله دشتي، والدكتور جعفر عباس، والدكتور محمد الرميحي، والدكتور حمد العبدالله، وكوثر الجوعان، وخولة العتيقي، وأحمد الدين وغيرهم.

الاهتمام

مؤتمر الشرق الأوسط للتشرفي دبي

أقيم في دبي مؤتمر الشرق الأوسط للنشر في دورته الأولى، وهو المؤتمر الذي يشهد تظاهرة كبيرة يشارك فيها رواد النشر الإعلامي العالمي، ولقد أكد المدير العام لمنطقة دبي الحرة للتكنولوجيا والإعلام أحمد بن بيات في كلمة ألقاها على الحضور أن ظهور التقنية الرقمية والإنترنت لم يكن سبباً في تحول وجه الصناعة وأساليبها وتبادل أنماط الإنتاج والتوزيع فحسب، بل أنه فرز أيضاً تحدياً جديداً، يكمن في تغير القالب النموذجي للمنتج في هذه الصناعة وهو القالب المطبوع.

وتضمن المؤتمر العديد من الجلسات أو النقاشات، وحضور نخبة من أصحاب الفكر والنشر في كل دول العالم كي يقول رئيس الإتحاد العالمي للمطبوعات الدورية دونالد كمر فيلو «أن المنطقة هنا بحاجة إلى البنية التحتية التشريعية التي تحمي الملكية الفكرية وحرية التعبير».

القلم، والإصدار يضم «حكاية حب» وفيه أحاديث صحافية ومحاورات على هامش ما تركته رسائل غسان كنفاني من أثر، الأول للكتاب وقالت السمان في أهدائها: «أهدي هذه المحاور مع رفاق القلم الذين دعموني في خطوتي البيوغرافية غير المسبوقة» أما الإهداء الثاني فقد جاء فيه: «أهدي هذا الكتاب إلى عشاق الشغب على الغبار، والشخير التاريخي، الذين تبعوا من المنظرين للرياء والدجل». والكتاب صدر في بيروت ويضم 92 صفحة من الحجم الصغير، واحتوى الغلاف على لوحة للفنان سلفادور دالي.

حازم صاغية وكتابة «مأزق الفرد في الشرق الأوسط»

صدر عن دار الساقى كتاب «مأزق الفرد في الشرق الأوسط» أعده حازم صاغية، وهو يتضمن مقالات لنخبة من المؤلفين العرب والأجانب، من خلال مجموعة من الدراسات والشهادات عن الفروانية في منطقة الشرق الأوسط.

كما يتضمن الكتاب قراءة نقدية للتطورات التاريخية التي شهدتها المنطقة منذ نهاية القرن الثامن عشر، بالإضافة إلى تأويلات ثقافية، لبعض المظاهر المتعلقة بالإدراك الحديث، في مجالات الشعر، والفنون، والسيما، والتركيز على ميدان الثقافة والتمثيل والفن، فيتحدث رامين جاهانبلغو في الكتاب عن بداية الثقافة الفردانية في

عدوان، بحفل تأبين أقيم على مسرح دار الأسد للثقافة والفنون أحضره نخبة من أصدقاء ومحبي وتلاميذ العدوان، كان في مقدمتهم وزير الثقافة السوري الدكتور محمود السيد ووزير الإعلام السوري الدكتور مهدي دخل الله، ووزيرة المغتربين السورية الدكتورة بثينة شعبان، إلى جانب ضيوف قدموا من فلسطين ومصر ولبنان والعراق، والأردن.

وتضمن الحفل كلمات أشاد فيها المحاضرون بالراحل من خلال ما قدمه للثقافة العربية من أعمال جلية وخالدة، كما قدم الشاعر الكبير محمود درويش كلمة أشاد فيها بالحضور الأدبي الطافي للراحل على المستويين العربي والعالم، إلى جانب شهادة مؤثرة قدمها درويش على الحضور، وقدم المفكر السوري جلال العظم، شهادة في الراحل، والعديد من الكلمات التي استوحت معانيها من مآثر الراحل، وإبداعاته الباقية.

لبنان

«منشورات غادة السمان»

في كتاب

في إصدار جديد محكم الصياغة والطباعة صدر للأدبية غادة السمان الجزء الخامس عشر من سلسلة «الأعمال غير الكاملة» بعنوان «منشورات غادة السمان» وهو عبارة عن الجزء الرابع من الأحاديث الصحافية التي تمت بينها وبين رفاق

ثقافية وفنية عديدة. ولقد توزعت احتفالية الخرطوم عاصمة للثقافة العربية على مدن السودان، والإحياء السكنية، والولايات المختلفة، بالإضافة إلى إقامة الملتقى الفكري الذي شارك فيه شخصيات عربية في مجالات الفكر والثقافة والإبداع، والفن، سيتم فيه مناقشة بعض القضايا المطروحة على الساحة العربية في الوقت الراهن، بالإضافة إلى العديد من المهرجانات الأخرى منها مهرجان أيام الخرطوم المسرحية، ومهرجان الخرطوم للفنون الشعبية، وليالي الخرطوم الغنائية، ومهرجان الطفل العربي، والسينما العربية، والإبداع الشبابي، إلى جانب أسابيع ثقافية عربية، وجوائز للإبداع الأدبي، والفكري.

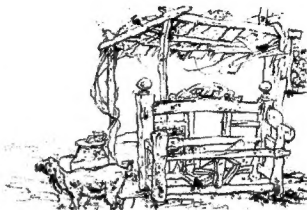
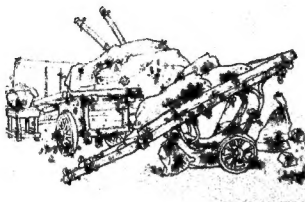
إيران، في حي يركز مراد بلجة عن تطور الفردانية في تركيا، ويدرس حسين أحمد أمين جدليات الفرد في مقابل السلطة في مصر، ويتطرق صالح بشير إلى مفهوم الفرد في المغرب العربي.

السودان

احتفالية الخرطوم عاصمة للثقافة العربية

شاركت الكويت في احتفالية الخرطوم عاصمة للثقافة العربية هذا العام، بأسبوع ثقافي كويتي نظمته المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، والذي تضمن فعاليات





بريشة عاصم عبد الفتاح حسنين

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ - ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفة لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٢٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٢٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي المصري عاصم عبد الفتاح حسين

صدر

رواية

وجوه في الزحام

فاطمة يوسف العلي



سليمان الخليلي

عزيزة

حديثا